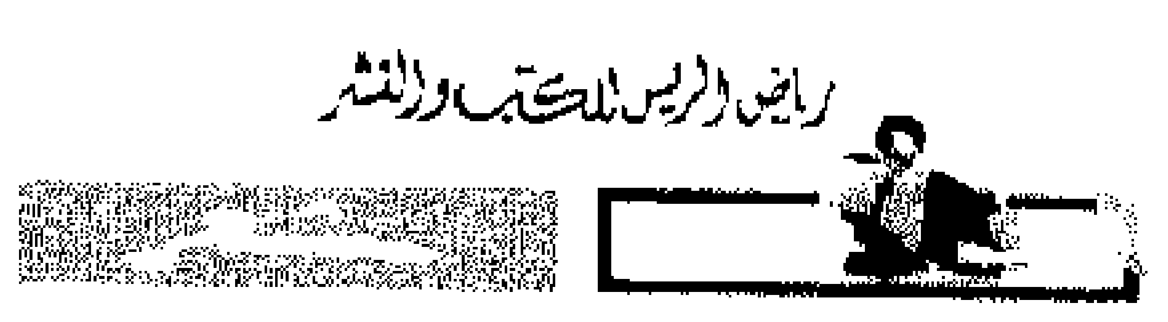
توفيق صايغ



ت. س. إليوت

رباعيات أربع

رياض الريس للكتب والنشر



RIAD EL-RAYYES BOOKS

توفيق صايغ

الأعمال الكاملة

رباعيات أربع
ت . س . اليوت

FOUR QUARTETS
T.S. ELIOT

by

TAWFIQ SAYIGH

Second Published in Great Britain in 1990

56 Knightsbridge, London SW1X 7NJ

British Library Cataloguing in Publication Data

Eliot, T.S. (Thomas Stearns), 1888-1965
Four quartets.
I. Title II. Sayegh, Toufic
821'.912
ISBN 1 - 869844 - 59 - 9

Photosetting by: Riad El-Rayyes Books Ltd., London

تشمل مؤلفات توفيق صايغ :

- الاعمال الشعرية الكاملة
- ت. س. اليوت: «رباعيات أربع» / شعر
- خمسون قصيدة من الشعر الاميركي / مختارات
- أضواء جديدة على جبران / دراسة

رباعيات أربع
ت. س. اليوت

مقدمة

قبل حوالي عشر سنوات، في ١٩٦١ و١٩٦٢، نشرت في مجلة «أصوات» اللندنية ترجمات لقصائد ت. س. إليوت «رباعيات أربع» ظهرت في أعدادها ٤ و٥ و٦ و٧. وبعد البداية بظهور القصائد في المجلة بوقت قصير طلب إلي رئيس تحريرها، الأستاذ دنيس جونسون ديفز، ان اشفع الترجمات ببحث مطول يوضح ما في القصائد من معميات وغموض، خاصة وان كثيراً من قرائه أشاروا إلى صعوبة تلك القصائد بشكل يجعلها تستعصي على الفهم أحياناً وتستدعي مفتاحاً يدخل القارىء الى أرجائها الرحبة. فنشرت في العدد الثامن من «أصوات» عرضاً وتحليلاً «للرباعيات»، هو الذي أجعله الدراسة الافتتاحية في هذا الكتاب.

أما المنهج الذي اتبعته في تحضير البحث فكان الإعتماد الكلي على ما ظهر في لغة القصائد ذاتها من دراسات نقدية، سواء اتخذت شكل كتب كاملة أو أجزاء من كتب أو مقالات في مجلات. وقد تجمع لي منها خمسون دراسة مهمة، نسقتها وربطت ما بين الأفكار الرئيسية فيها بحيث ينتج عنها عرض جديد موحد منسجم. اذ كان هدفي انارة القصائد للقارىء واطلاعه على فحوى آراء النقاد فيها، أكثر مما كان ابتكار رأي جديد فيها، ان كانت له فضيلة الجدة فلن تكون له فضيلة الانارة والاطلاع المقصودين.

وفيما يلي سرد لهذه المصادر التي اعتمدت عليها في الدراسة النقدية:

لنرد أنغر: «جنينة الورد» في «مقالات نقدية مختارة عن ت. س. إليوت» (نيويورك، ١٩٤٨)؛ ج. م. برادبري: «الرمزية البنائية للرباعيات الأربع» في «مجلة سيواني» (١٩٥١)؛ تش. برادفورد: «على هامش إيست كوكر» في «مجلة سيواني» (١٩٤٤)؛ ر. ل. بريت: «العقل والخيال»

(لندن، ١٩٦٠)؛ ريموند بريستون: «نظرة جديدة إلى الرباعيات الأربع» (لنـدن، ١٩٤٦)؛ د. س. بلانـد: «إليوت وقـطار تحت الأرض» في «ملاحظات لغوية حديثة» (١٩٥٣)؛ وليم بليسيت: «ما تقوله الرباعيات الأربـع» في «فصلية جامعة تورنتو» (١٩٤٦)؛ ج. هـ. بودغينر: «الحياة الروحية والإتجاهات الأدبية» في «فصلية لندن وبمجلة هوبورن» (١٩٤٥)؛ تش. أ. بودلسـين: «تعليق على ربـاعيات إليوت الأربـع» (كوبنهاغن، ١٩٥٨)؛ س. بوليه: «دراسـات في الـزمان البشري» (لندن)؛ ستيفان بيرغسـتـين: «الـزمـان والأبديـة: دراسـة في بناء ورمزية رباعيـات ت. س. إليوت الأربع» (ستوكهولم، ١٩٦٠)؛ م. تشانغ بيرس: «لتل غدنـغ» في «القـرن التـاسـع عشر» (١٩٤٣)؛ ب. م. جاك: «مراجعة للمراجعات» في «المؤلف الأميركي» (١٩٤٤)؛ اليزابيث جننغز: «موسيقى معبـرة» في «كـل شـكـل متغيّـر» (لندن، ١٩٦١)؛ اليزابيـث درو: «ت. س. إليوت وتصميم شعـره» (لنـدن، ١٩٥٠)؛ تش. سانسوم: «شـعـر ت. س. إلـيـوت» (لنـدن)؛ أ. م. سـتيفنسـون: «ت. س. إلـيوت والـقـارىء الاعـتـيـادي» (لـنـدن، ١٩٤٨)؛ ناثان أ. سكوت: «تجارب في القلق» (نيويورك، ١٩٥٢)؛ غروفر سميث: «شعـر ت. س. إليوت ومسرحه» (شيكاغو، ١٩٥٦)؛ جيمز جونسون سويني: «قـراءة لإيست كوكـر» في «مقالات نقدية مختارة عن ت. س. إليوت» (نيويورك، ١٩٤٨)؛ جيمـز جونسـون سويني: «لتـل غدنغ» في «الشعر» (١٩٤٣)؛ باربره سيوارد: «رمزية الوردة» (نيويورك، ١٩٦٠)؛ جون شانـد: «حـول لتـل غدنـغ» في «القـرن التاسع عشر» (١٩٤٤)؛ كريستين شميدت: «الشعر والعقيدة في آثار ت. س. إليوت» (اوسلو، ١٩٤٩)؛ جوزف أ. ضنكان: «نهضة الشعر الميتافيزيقي» (مينيابوليس، ١٩٥٩)؛ هيلين غاردنر: «فن ت. س. إليوت» (لندن، ١٩٥٨)؛ لويد فرانكنبـرغ: «قبة المسرات» (كيمبردج ماساشوستس، ١٩٤٩)؛ كيمون فريار و ج. م. برينين: «الشعر الحديث» (نيويورك، ١٩٥١)؛ ب. هـ. فصـل: «المنهـج البنـائي في الـرباعيات الأربع» في «مجلة لتاريخ الأدب

الانكليزي» (١٩٥٥)؛ ج. ج. فلتشر: «قصائد وقصائد مقابلة» في «الشعر» (١٩٤٣)؛ روبرت و. فلينت: «وجهة نظر جديدة حول الرباعيات الأربع» في «مجلة سيواني» (١٩٤٨)؛ ج. هـ. فوستر: «صور شعرية نموذجية أصلية» في «مقالات اتحاد اللغات الحديثة» (١٩٤٥)؛ م. كليوفاس: «ملاحظات على الرباعيات الأربع» في «النهضة» (١٩٥٠)؛ هيو كنر: «ت. س. إليوت: الشاعر غير المرئي» (نيويورك، ١٩٥٩)؛ ر. هـ. كوتس: «مرساة النفس» في «مجلة هبرت» (١٩٤٦)؛ ر. ليا: «مراجعة للرباعيات الأربع» في «أدلفي» (١٩٤٥)؛ ف. أ. ماتيسن: «انجازات ت. س. إليوت» (نيويورك، ١٩٥٨)؛ لويس. ل. مارتس: «العجلة والنقطة» في «مقالات نقدية مختارة عن ت. س. اليوت» (نيويورك، ١٩٤٨)؛ تش. ماسترز: «تحليل لبيرنت نورتن» في «مقدمات اميركية» (١٩٤١)؛ ج. تش. ماكسويل: «آراء في الرباعيات الأربع» في «الشهر» (١٩٥٠)؛ د. أ. س. ماكسويل: «شعر ت. س. إليوت» (لندن، ١٩٥٢)؛ هـ. أ. ميسون: «توضيح إليوت» في «تمحيص» (١٩٤٦)؛ ر. د. واغنر: «معنى جنينة الورد» في «مقالات اتحاد اللغات الحديثة» (١٩٥٤)؛ هـ. هـ. واغونر: «عقب ايلوهيم» (نورمان اوكلاهوما، ١٩٥٠)؛ هارولد هـ. وطس: «السلوقي والصيد» (لندن، ١٩٥٣)؛ جورج وليمسون: «دليل القارىء الى ت. س. إليوت» (نيويورك، ١٩٥٣)؛ فرانك ويلسون: «ست مقالات في تطور ت. س. إليوت» (لندن، ١٩٤٨)؛ بالإضافة إلى عدد من المقابلات مع الشاعر.

هذا وقد ظهرت، بالطبع، منذ نشري هذا البحث في «أصوات»، طائفة متنوعة ومهمة من الدراسات المتفاوتة طولاً وقصراً حول «الرباعيات». لكنني آثرت ألا أضمن البحث خلاصة أفكار تلك الدراسات، بل أن أتركه، كما تركت ترجمة القصائد ذاتها، بنصه الأصلي وبدون تعديل.

ت. ص.

رباعيات أربع :
عرض وتحليل

في ١٩٣٥ كان ت. س. إليوت قد نظم جميع قصائده، الشهيرة، من «أغنية العاشق الفريد ج. بروفروك» إلى «الأرض الخراب» إلى «الرجال الجوف» إلى «أربعاء الرماد» إلى كثير سواها من المقطوعات القصيرة، وكان قد بدأ يختلجه الشعور بأنه وصل طوراً جديداً في حياته الأدبية، أن عهد الشعر الصافي قد انتهى وأصبح في الماضي بالنسبة له؛ فالتفت إلى الشعر المسرحي، وكتب أولى مسرحياته الطويلة «جريمة قتل في الكاثدرائية». ولما قرأها المخرج المسرحي اعترض على بعض أبياتها ومقاطعها، بدعوى أنها قد تكون شعراً عالياً لكنها متعذرة على التمثيل على المسرح واقترح بترها، فانصاع إليوت لاقتراحه ـ لكنها بقيت بذهنه، وسرعان ما أخذ يراها نواة لقصيدة جديدة تدور حولها، ويلاحظ علاقة بين موضوعها وبين اختبار هام عرفه في السنة السابقة، عندما زار في صيف ١٩٣٤ حديقة منزل قروي اسمه بيرنت نورتن في مقاطعة غلوستر شاير بانكلترا، وعرف فيها لحظة إشراق فذة. فربط بين تلك الأبيات والمقاطع وهذا الاختبار، وكانت قصيدة «بيرنت نورتن»، أولى «الرباعيات»، التي جعلها في العام التالي ١٩٣٦ خاتمة القصائد في مجموعته العامة «القصائد المجموعة ١٩٠٩ ـ ١٩٣٥»؛ ونفض يده من الشعر أخيراً، كما اعتقد، لينصرف إلى المسرح والنقد والنثر.

كانت الرباعية الأولى لتبقى، إذاً، لوحدها ـ قصيدة كاملة مستقلة لا رابط بينها وبين سواها، لولا مجيء الحرب الثانية في ١٩٣٩. فقد كان إليوت مشغولاً إذ ذاك بالكتابة للمسرح، لكن ظروف الحرب جعلت النشاط المسرحي محدوداً جداً، سواء في الاخراج والتمثيل أو في الكتابة ذاتها. فصرفت الحرب وظروفها هذه إليوت عن المسرح، وأعادته مرة أخرى للشعر؛ فكتب «إيست كوكر» على نمط القصيدة الأولى تماماً، فجعلها تتمشى معها، من حيث التركيب، مقطعاً مقطعاً. وإذ ذاك فحسب، أثناء انصبابه على «إيست كوكر»، بدأ يفكر في «بيرنت نورتن» كمقدمة لقصائد لا كقصيدة قائمة بذاتها، وبكتابة أربع قصائد متماثلة التركيب متلاحقة، فأضاف لهاتين «دراي سلفجز» و«لتل غدنغ» متبعاً الشكل والهندسة ذاتها:

وفي هذا من الخطورة ما فيه، إذ كان عرضة على الدوام، في يدي شاعر دون إليوت موهبة وصنعة، لأن ينحدر إلى مجرد متوازيات ميكانيكية من حيث الشكل وتكرار من حيث الموضوع.

إذاً فقد كتبت هذه القصائد الأربع في أوقات مختلفة وظروف مختلفة في خلال سبع أو ثماني سنوات (١٩٣٥ ـ ١٩٤٢). غير أنها مترابطة معاً ترابطاً وثيقاً، جعل النقاد يأخذونها دوماً كوحدة ويدرسونها معاً: فإليوت نفسه قد جمعها في كتاب واحد مستقل (١٩٤٤) وأطلق عليها اسماً («رباعيات أربع») يوحي بأنها واحدة، على الأقل شكلاً؛ وعنوان كل منها اسم موضع ذي علاقة بحياة الشاعر أو أسلافه، كما سنوضح في عرضنا للقصائد المختلفة (بل إن إليوت فكر برهة من الزمن في أن يشدد أكثر مما فعل على العلاقة بين عناوين هذه القصائد وحياته الشخصية ـ بأن يسمي المجموعة «رباعيات ساوث كنسنغتون» باسم الحي الذي يعيش فيه في لندن)؛ والمواضيع الرئيسية والصور ذاتها، بل والألفاظ الثانوية مثل «قبل» و«بعد» و«هنا» و«هناك» و«الآن»، مشتركة فيها كلها، وتتطور وتتقدم من رباعية لرباعية فلا تصل الأخيرة منها إلا وتكون قد اكتسبت تراكماً من الايحاءات والمعاني؛ والتركيب الشكلي لكل رباعية هو هو: فكل منها تتكون من خمسة مقاطع، يحوي ثانيها غنائية قصيرة وبحثاً مطولاً، ورابعها غنائية قصيرة، وخامسها حديثاً عن الألفاظ والشعر ـ لكن التركيب أفقي وليس عمودياً فحسب: لذا فكل من المقاطع الخمسة في كل رباعية متصل بصنوه في الرباعيات الأخرى: وهكذا فبينما نرى المقطع الأول في «بيرنت نورتن» يتحدث عن ماضي الفرد، نراه في «إيست كوكر» يتحدث عن ماضي الجنس، وفي «دراي سلفجز» عن الماضي السابق للتاريخ، وفي «لتل غدنغ» نرى الحاضر يتقطر فيه الماضي كله؛ وهكذا أيضاً نرى المقطع الثاني يتدرج من الحديث عن لحظة النظام وتلاقي الأضداد، إلى الحديث عن لحظة الفوضى وهلاك الأضداد، إلى الحديث عن الفوضى الأبدية، إلى الحديث عن إمكانية قيام نظام أبدي على أنقاض الفوضى الأبدية؛ ويتدرج المقطع الثالث من الفتور والجمود، إلى نكران الذات والانتظار السلبي، إلى التجرد

وإمكانية الفعل، إلى الحب الذي هو عبر الشهوة وإلى الفعل المنجز؛ ويتدرج المقطع الرابع من الخوف من الموت والتشكيك في الولادة الجديدة، إلى قبول الموت كضرورة للولادة الجديدة، إلى الصلاة لحفظ الأموات والأحياء، إلى التأكيد بأن الموت باعث الولادة الجديدة، كما يتغنى أيضاً في القصيدة الأولى بالله الأب كالمحرك الذي لا يتحرك، وفي الثانية بالله كالابن الفادي، وفي الثالثة بالعذراء كشفيعة، وفي الرابعة بالروح القدس؛ ويتدرج المقطع الخامس أخيراً من اليأس لعدم ثبات الكلمات، إلى قبول الصراع مع الكلمات، إلى اكتشاف «الكلمة»، إلى امكانية دوام الكلمات دواماً فنياً.

وقد أطلق الشاعر اسم «رباعيات» على هذه القصائد، مدللا بذا على العلاقة بينها وبين الموسيقى (وإشارة بصورة خاصة إلى موسيقي معين هو بيتهوفن وإلى رباعياته الأخيرة). وقد أوضح في محاضرته عن «موسيقى الشعر» العلاقة بين هذين الفنين، وهي المحاضرة التي القاها في ١٩٤٢، بعد فراغه من نظم آخر «الرباعيات» بوقت قصير. وقد شدد فيها على ان موسيقى الشعر ليست مسألة الموسيقى في كل بيت بمفرده بل في القصيدة بكاملها كوحدة، وعلى أن البنيان والتركيب الموسيقي يتسنى عن طريق استعمال صورة رئيسية تتكرر باستمرار. وقد وصف أ. آ. ريتشاردز شعر إليوت بأنه «موسيقى أفكار»، بمعنى أن الأفكار والصور فيه مرتبطة معاً ارتباط المواضيع في قطعة موسيقية لا ارتباط الأفكار في الكتابات المنطقية. ويتجلى التركيب الموسيقي هنا في الصور والرموز المستعملة، المتكررة على الدوام، والمكتسبة معاني اضافية، بل أنواعاً مختلفة من المعاني، عندما تتكرر.

لكن إليوت قد يكون عنى باطلاقه اسم «الرباعيات» على قصائده، مدلولات أخرى أيضاً: فقد يكون قصد التلميح إلى الأصوات الأربعة التي يستعملها فيها: صوت العرض الجاف، حيث المتكلم هو العقل، والأبيات تعليمية لا زخرفة فيها ولا تزويق ولا تبعد عن النثر إلا قليلاً؛ والصوت الغنائي، الذي يترجم أفكار الصوت الأول إلى عواطف، وهنا المتكلم هو القلب، والأبيات مليئة بالصور؛ والصوت الاخباري، ويعنى بالحوادث،

والمتكلم هنـا هو الحـواس، والأبيات تضم الصـور معاً في سياق من الأحداث، وصوت النبوة، المعني بلحظات التقاطع بين الزمان واللازمان، والمتكلم هنـا هو الـروح أو النفس، والأبيات تضم الـرمـوز. كما أن من مدلولات اسم «الرباعيات» تعلق كل من القصائد بأحد العناصر الأربعة: بالهواء في الأولى، والتراب في الثانية، والماء في الثالثة، والنار في الرابعة؛ وبالفصول: بالصيف المبكر في «بيرنت نورتن»، وبأواخر الصيف في «إيست كوكر»، وبالخريف في «دراي سلفجز» وبالشتاء في «لتل غدنغ».

بيرنت نورتن

عندما ظهرت «بيرنت نورتن» أولا في «القصائد المجموعة»، مهد لها إليوت باقتباسين من هيرقليطوس جعلهما، حين ظهرت تلك القصيدة كأولى القصـائـد الأربـع بشكـل كتـاب، فاتحة «للرباعيات» جميعها لا للأولى وحدها. وقد ترك الاقتباسين بأصلهما الاغريقي دون ترجمة ـ لأنه، كما قال، لا يمكن لأية ترجمـة واحدة أن تعتبر أكثر من تفسير محدود، إذ أن معاني المصطلحات الرئيسية في الفلسفة الاغريقية لا يمكن قط أن تنقل نقلا كاملا إلى أية لغـة حديثـة. يقول الاقتباس الأول ما معناه: مع ان «الكلمة» تتحكم في كل شيء، يتصرف معظم الناس وكأن لهم فهمهم الخاص بهم (أو كما كان إليوت يقول: مع أن هناك مركزاً أو محوراً واحداً، يعيش معظم الناس في مراكز خاصة بهم). ويقول الثاني ما معناه: طريق الصعود وطريق النزول هو هو (ويردده إليوت في «الرباعية» الثالثة، البيت ١٢٩).

ويستهل الشاعر أولى رباعياته بأبيات فلسفية عن طبيعة الزمان، ويقدم فيها عدداً من الآراء، بناها على قراءاته في الموضوع لكن ربطها هنا بالقضايا القائمة في باله في اختبار القصيدة. فهو يتحدث عن الزمان: الزمان الماضي والحاضر والمقبل والأبدي، وبالنسبة له كبطل القصيدة الزمان الحاضر هو وضعه الواقعي وخاصة في وقت زيارته للحديقة، والزمان الماضي هو ذكرياته

عن سابق حياته، وفي أثناء تأملاته يرتبط وضعه الحالي وماضيه بنظام أبدي ويرى المستقبل في ضوء جديد. ويصل الشاعر بين تأملاته المجردة هذه وبين اختباره في جنينة الورد بأبيات قليلة [١١ ـ ١٧]، أولها صدى للقديس أوغسطينوس الذي شبه ذكرى الماضي بوقع خطى تبقى مطبوعة في عقولنا ـ في مقطع من «اعترافاته» يبحث فيه في طبيعة الزمان والذاكرة والطفولة، وهي الأشياء التي تستحوذ على تفكير الشاعر في هذا الجزء من القصيدة. ويشير «الممر الذي لم نخط فيه» و «الباب الذي لم نفتحه قط» إلى عالم ما كان ممكناً أن يكون. لكن «لأي قصد» ينفض الغبار عن هذه الذكريات ـ كأن المتحدث يتردد قليلاً قبل أن ينصرف إلى استعادة الذكريات، غير واثق من أن شيئاً ما يمكن أن يستفاد من إعادة ذكريات نصف منسية.

بعد هذا يرد الاختبار الرئيسي في القصيدة، اختبار جنينة الورد، الذي سيلعب دوره في سياق «الرباعيات» كلها. فالشاعر غارق في تأملاته في الزمان وفي ماضيه هو، إذ تقطع حبل تأملاته فجأة تجربة خارقة ما، تكشف له عن معاني جديدة في ماضي حياته، وتستهل في حياته الروحية عهداً جديداً: فهو الآن يرى معنى ومقصداً في حياته كما كانت فعلاً، فلا يعود لسابق تأملاته الأليمة حول حياته كما كان ممكناً أن تكون ولم تكن فعلاً. ووصفه للحديقة ينطبق في كثير من تفاصيله على حديقة بيرنت نورتن، لكنه يضم أيضاً عدداً من العناصر التي اعتاد القارىء على لقائها في قصائد إليوت القديمة، كما يحوي إشارات إلى طائفة من القطع الأدبية لسواه. «عبر البوابة الأولى»: الحديقة حديقة الطفولة. أيلحق السماني المخادع؟: المخادع، لأنه يقود إلى رؤيا تموه أنها دائمة لكن دوامها مجرد خداع. الأصداء «محتجبة عن النظر»: إما لأنها تمثل عالم ما كان ممكناً أن يكون ولم يحقق في حياة المتحدث، أو لأنها مجرد «أصداء» من الماضي، يحس بها ولا ترى. «خفاف الوطء»: لأنهم ليسوا واقعيين تماماً. واختبار الجنينة [٢٨ ـ ٣٩] اختبار حبي: فهناك «الماء من ضوء الشمس» بدل الجفاف في الحوض الخالي، وهناك زهرة اللوتس ذات الرموز الجنسية، وهناك الورود التي تشير للحب، وفي ختام القصيدة حين يشير الشاعر إلى اختبار الجنينة يذكر «الشهوة» مبيناً بذا أن

رؤياه في الحديقة تضمنت عنصر الشهوة. بعد هذه الرؤيا تمر السحابة «وإذا الحوض خال»: خيبة بعد الأمل ـ فالاختبار لم يتحقق، ظل في عالم ما كان ممكناً أن يكون. لكن اختبار الجنينة يحتمل تأويلا آخر، يتضمن حسبه تحقيق مقصد إلهي في حياة الشاعر. فالعصفور، بعد الرؤيا، يقول «إن الجنس البشري لا يستطيع أن يتحمل قدراً كبيراً من الواقع» ـ وهذه الكلمات ترد حرفياً في مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»، في فحوى تتعلق «بالفرح المؤلم المفاجيء» الذي يخترق الانسان عندما يتحقق مقصد الله. ولزهرة اللوتس، مع ايحاءاتها الجنسية، إيحاءات روحية، وهي ترمز للحب السماوي كما ترمز للحب الأرضي. كما أن الوردة ذاتها، رمز الحب الأرضي، قد استعملت في الأدب العالمي مراراً وتكراراً رمزاً للحب السماوي. فتجربة الجنينة تمزج معاً بين هذين اللونين من الحب. ونجد في البيت «والتمع السطح من قلب النور» (بما يحمل من إشارة أدبية إلى «قلب الظلام» قصة جوزيف كونراد حيث يرمز قلب الظلام إلى أعماق اليأس والعتمة الروحيين) رمزاً إلى الإشراق السماوي.

وينسحب الشاعر، في المقطع الثاني، ليتأمل موضوعياً في مغزى اختباره الشخصي. فيصور لنا في مطلعه صورة رمزية للكون المنتظم، الذي تبدو الحركة فيه من جزء لجزء كأنها لا حركة، صورة لحركة مستديمة دائرية وتصاعدية في الوقت ذاته، لعناصر عديدة تتراءى متناقضة لكنها تسير متحدة معاً في نمط واحد، في رقصة «العالم الدائر»، أي عالم الزمان. ويشير البيتان الأولان إلى بيتين في قصيدتين لملارميه وكان إليوت قد استعملهما بنصهما الحالي في مطلع قصيدة له أهداها لهذا الشاعر الفرنسي؛ ويؤكدان أن أمور هذا العالم، الحسية الأرضية منها («الثوم») والجميلة العميقة («الياقوت»)، تعمل معاً على حجب رؤيا المركز «الساكن» عن عيوننا. وتقول الأبيات التالية إن ارتعاش عروقنا يجري تحت جراح قديمة مشفية وغير مشفية، وإن الحركة داخل أجسادنا الدائمة السريان شبيهة بالحركة التي نراها في النجوم المنسابة في المجرة، وبجريان عصارة الصيف في الأشجار. ونرى في الوقت

ذاته تراقص النور على أوراق الشجر، ومطاردة الكلب للهلوف على الأرض وفي السماء بين النجوم.

كل شيء اذاً حركة ونمط؛ وبعد وصفه للحركة ينتقل الشاعر لوصف النمط، ويستعيض هنا عن الصور الخاطفة بالبيان المجرد، ويصبح إيقاع الأبيات أبطأ وأهدأ، والأسلوب تحليلياً، ـ ليعرف مركز هذا النمط الذي لا يتغير، محور العجلة، «النقطة الساكنة». وكما رمز «العالم الدائر» إلى عالم الزمان، ترمز «النقطة الساكنة» فيه إلى عالم الأبدية، إلى عالم فيه «الماضي والمستقبل يقترنان». ولكي يجعل الشاعر بإمكاننا تصور هذه «النقطة الساكنة»، يصفها عدة أوصاف سلبية وقائمة على المفارقة: فهي ليست «جسداً ولا بغير جسد»: أي ليست مادية ولكن يمكن مع هذا أن تدركها الحواس، كما في جنينة الورد؛ وهي ليست «من ولا إلى» وليست «وقوفاً ولا حركة»: أي أنها بدون الحركة عماد الزمان، لكنها مع هذا ليست ساكنة بمعنى عدم التحرك فذلك يعني الموت؛ هذه الحركة التي ليست بتحرك يسميها الشاعر «الرقص»، وهذا الرقص هو الذي يوفق بين الزمان والأبدية.

ثم [٦٨ فما بعد] ينتقل إلى وصف «النقطة الساكنة» وصفاً إيجابياً، ويهجر المفارقات المجردة ملتجئاً إلى الصور ـ وهي صور شبيهة بالتي استعملها في وصف جنينة الورد، مدللا بذلك على أن كلا الاختبارين يصف لحظة النشوة ذاتها، أولا في إطار الحديقة، وبعد ذلك كتأملات في اللحظة بمعزل عن الظروف التي فيها حدثت. فالاختبار الآن يتضمن شعوراً بالانطلاق بعيداً عن الذات ومشاكلها، شعوراً بالنعمة والاشراق وبمزيج من السكون والحركة، وشعوراً بالاكتمال، واحتفاظاً بعالم الاختبار البشري ولكن اعتلاء فوقه في الوقت ذاته. وكما تضمن اختبار الجنينة اكتشاف مقصد سماوي في الحياة، فان الأبيات الحالية تعود بدورها لذكر هذه الناحية من الاختبار [٧٠ ـ ٧٨]. «فالعالم الجديد» هو عالم الاشراقة الصوفية التي تجلت للشاعر، بينما «القديم» هو العالم العادي بما في ذلك حياة الشاعر الأولى

ذاتها؛ و«النشوة الجزئية»، نشوة الحب الأرضي، تدرك ويعترف بأن لها معنى في اكتمالها في النشوة الصوفية؛ و«تسوية الفزع الجزئي» هي الدينونة، نقيض الرؤيا الالهية. لكن الانسان، لأنه إنسان، لا يستطيع أن يبقى على صعيد إدراك الكمال: «فسلاسل» الحياة الزمنية تمنعه من معرفة الأعالي في الحياة الروحية ـ أو من معرفة الأعماق فيها، في حين أن المقصد الالهي يتضمن إما الخلاص أو الدينونة ـ وهما ليسا على طرفي نقيض بقدر ما كل منهما نقيض للفتور الخلي من الخلاص ومن الدينونة (يقول إليوت في مقاله عن بودلير:

بقدر ما نحن بشر، ما نفعله لا بد أن يكون شراً أو خيراً؛ بقدر ما نفعل الشر أو الخير نحن بشر؛ ومن المفارقات أنه أفضل أن نفعل الشر من أن لا نفعل شيئاً؛ فنحن على الأقل نوجد. فمن الصحيح ان نقول ان عظمة الانسان هي قدرته على الخلاص؛ ومن الصحيح أيضاً أن نقول إن عظمته هي قدرته على الهلاك). وإذ كا الجسد لا يستطيع ان يتحمل «السماء والدينونة»، كان علينا، كيما يكون الاختبار الصوفي أكثر من اشراقة عابرة لا تتحمل، أن نتبعها بانضباط ورياضة روحية، حسبما شدد معظم الصوفيين، كما سنقرأ في المقطع التالي. ويعود في الأبيات الأخيرة إلى لحظة النشوة، ويضيف للحظة الحديقة لحظتين أخريين مماثلتين، سبق أن استعمل أولاهما في قصيدة فرنسية له. وينهي المقطع بقوله أنه عن طريق استعادة هذه اللحظات، الخارجة عن الزمان لكن المرتبطة بالزمان، تتمكن النفس من الاستعلاء أخيراً على بعد الزمان.

ويستهل المقطع الثالث بصورة لقطارات تحت الأرض في لندن، صورة قاتمة مفعمة بالقرف بحد ذاتها، لكنها تبدو أقتم حين نقارنها بصورة حديقة بيرنت نورتن المشرقة البهية المنفتحة، كما أنها صورة معاكسة «للنقطة الساكنة» التي هي محور العلاقات الداخلية وهدفها: فهنا وصف حياة بلا محور ولا هدف ولا علائق، وبدون «التحرر الباطني» و«العتاق». وقد سبق لإليوت فرمز بلندن مراراً لتفاهة المدنية الحديثة وجدبها، ولندن هنا «أرض خراب» أخرى، سكانها «رجال جوف» بلا نفوس أو مشاعر، يتنقلون بين

محطة ومحطة، في حركة لا هدف لها ولا تؤول إلى غاية ـ فهي بعيدة كل البعد عن حركة «الرقص». «ولا امتلاء ولا خواء»: لا الامتلاء كما في الحديقة من ضوء الشمس. ولا خواء كما في الطريق السلبية التي سيتعرض لها بعد قليل والتي سيسميها في القصيدة الثانية «ظلمة الله». لا روح هنا، بل «ريح باردة/ تهب قبل الزمان وبعد الزمان»، لا قلق خلاق، بل وجوه «أضناها الزمان» وشغلتها أمور الدنيا عن الانشغال بأمور الروح، ولا صحة ولا اكتمال، بل «رئات سقيمة» و«نفوس عليلة»، ولا حركة منتظمة، بل «اناس وقصاصات ورق، تدومها الريح». «ليس هنا الظلمة»: ظلمة ليلة النفس الظلماء التي طالما تحدث عنها المتصوفون، وخاصة القديس يوحنا الصليب، والتي هي موضوع القسم التالي من هذا المقطع ـ الذي ينتقل فيه الشاعر من ذلك «العالم المزقزق» إلى العالم الأدنى الخلاق، إلى الصمت والظلمة والعزلة الباطنية، إلى الخواء الذي ليس خلياً من المعنى بل من أمور الذات.

كان الشاعر يورد في آخر المقطعين السابقين لحظة النشوة العابرة القصيرة ـ لكن هذه اللحظة بحد ذاتها لا تكفي في الحياة الدينية، فلا غنى عن ان تتبعها رياضة روحية: وهذه هي موضوع هذا القسم. فلا مناص للمرء من أن ينزل أكثر وأكثر، إلى «عالم ليس بعالم»، لأن كل ما يتكون منه عالمنا نحن مفقود فيه. وقد اعتمد إليوت هنا على تعاليم القديس يوحنا الصليب: «فجفاف عالم الحس» و«جلاء عالم الخيال» و«عطالة عالم الروح» التي على المرء أن يعانيها، تقابل مراحل الليلة الظلماء الثلاث في يوحنا، القائمة على انتفاء الحواس أولا، ثم العقل، وأخيراً الروح؛ ـ والأبيات التالية أيضاً، عن الطريق «الأخرى»، طريق الصعود، صدى ليوحنا كما لعبارة هيرقليطوس الثانية التي ذكرناها فيما سبق. كل هذا يحدث «بينما العالم يتحرك» على «طرقاته المعدنية»: ـ لا طرقات السكك فحسب التي لا تؤول إلى هدف، بل أيضاً وبصورة أعم نوع حضارتنا الميكانيكية الحاضرة بأسرها ـ يتحرك حركته الأخرى المغايرة، حركة «التشوق» والخيبة، التي قد حررت النفس المتدينة ذاتها منها، اذ نزلت إلى درك الظلمة التامة التي تسبق تقبل النعمة الالهية.

(ومن الطريف ذكره أن أحد النقاد يعين على وجه التحديد أي خط قطار يعنيه إليوت في هذا المقطع، ويعتمد على إليوت ذاته كمصدر لتحليله: فهو يعني محطة غلوستر رود، القريبة من منزل إليوت، والتي يتقاطع فيها خطان، وكان على إليوت أن يأخذ القطار منها إلى مكتبه قرب رصل سكوير. ويحلل هذا الناقد القسم الثاني من المقطع هكذا: من أراد ركوب القطار إلى رصل سكوير كان عليه أن ينزل أكثر وأكثر، من خط سيركل الى خط بيكاديلي، في درج لولبي طويل ـ «هذه هي الطريق الواحدة، والأخرى/ عينها»: الأخرى هي المصعد المحاذي للدرج والموصل للهدف ذاته ـ والذي يتحرك الراكب فيه دون أن يتحرك فعلا، «لا بالحركة بل بالامتناع عن الحركة»).

أما المقطع الرابع فهو وصف لحالة الموت في الحياة والحياة في الموت، لحالة الانتظار، ووصف رمزي لليلة الظلماء في إطار صور بعيدة عن صور المدينة كما في المقطع السابق وشبيهة بصور الحديقة كما في الأولى: فالنهار قد دفنه الزمان، والحركة الوحيدة هي حركة خطف الغيمة للشمس، والأثلة لا إلى حجب مركز الكون اللامتحرك عن عيوننا فحسب، بل إلى نزعه بالكلية. وبعد الزمان يجب أن يتخطى وأن يتقاطع مع شعاع الضياء الأبدي. وتنتظر النفس الموت أو الحياة، تنتظر لحظة الاشراق، وتتساءل إن كان الضياء سيعود أبداً، إن كان عباد الشمس، رمز الله الابن، سيلتفت إليها، ودالية القليماتيس التي تشير للعذراء رمز المحبة ستنحني عليها، إشارة إلى الولادة الجديدة. هذه رموز هبات سماوية يمكن أن يمنحها الله لنا، لكن علينا ان ننتظرها ولا نستطيع استمالتها إلينا. لكن قبل أن تتقبل النفس النور الالهي عليها أن تجتاز لا الظلمات فحسب بل الموت أيضاً [١٢٧ ـ ١٣١]. وينهي المقطع بذكر «صياد السمك» ـ ومرة أخرى نرى الطائر رمزاً لإقامة العلاقات مع المحور الحيوي، مع الشمس التي كانت قد خطفت ـ ويقرن رمزي الضياء و«النقطة الساكنة»، إشارة إلى أن الاشراق المنتظر أبدي لا زماني. وهنا الجواب على تساؤل النفس إن كانت ستحيا من جديد: ستحيا عندما يعود العالم للاتصال «بالنقطة الساكنة»، عن طريق النعمة («صياد السمك»).

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى موضوع الزمان والأبدية، ويبدأه بعلاقة الكلمات والموسيقى بهما وبضرورة الزمان والحركة لقيام النمط. فيذكر أنه في كلا الفنين تتلو الكلمات الكلمات والأنغام الأنغام، لكنها إن ظلت متعلقة بالزمان فحسب تمحي وتموت: لكن الفنان، كيما يتغلب على قيود الزمان هذه، يفرض على كلماته وأنغامه المتحركة والمتبدلة قالباً ونمطاً يمنح العمل الفني شيئاً من السكينة التي لا تزول. ولا غرابة في ان ينصرف الشاعر في «رباعياته» إلى التحدث عن الفن وخاصة عن فنه هو، الشعر، وإلى تبيان أنه عن طريق الفن أيضاً يقهر الزمان ـ لكن لاهتمامه بطبيعة الكلمات ووظائفها صعيداً آخر: فهو يصف ضمناً العلاقة بين الكلمات وبين الرؤيا الصوفية: فكما أن الكلمات والأنغام تدوم لحظة فحسب في الزمان، هكذا الرؤيا أيضاً، وكما تكتسب تلك سكينة ومعنى عن طريق القالب الفني، تكتسب هذه دواماً ومعنى عن طريق اخضاعها للرياضة الروحية. وسكينة العمل الفني سكينة جمالية وميتافيزيقية معاً [١٤٠ ـ ١٤٥] ودوامه مثيل للحاضر الأبدي الذي أشار اليه الشاعر في مطلع القصيدة: فكما يتحرك الاناء الصيني «على الدوام في سكينته»، يحوي الحاضر الأبدي حركة الرقص الأبدية؛ وادراك سكينة العمل الفني يطابق إدراك «النقطة الساكنة في العالم الدائر». ثم ترد أبيات عن صعوبة استعمال الكلمات استعمالا صائباً في الشعر، يخلص منها الشاعر، باستعماله البارع لكلمة «الكلمة» [١٥٥] الروحية المدلول في سياق «الكلمات» الفنية المدلول، عائداً إلى موضوعه الرئيسي (وفي الوقت ذاته يدلل، بربطه بين «الكلمات» و«الكلمة»، على الأهمية والقوة التي يعلقها على اللغة، رافعاً إياها إلى مستوى سماوي). ويرى الشبه بين «الكلمات» و«الكلمة»، فكلاهما عرضة لسوء الفهم والهجوم والسخرية، وان تكن هذه الأخطار أخطاراً وهمية عاجزة [١٥٧ و١٥٨]. غير ان لادخاله فكرة «الكلمة» في هذا السياق مقصداً آخر: «فالكلمة» بمعناها المسيحي (المسيح) هي تحقيق لحظة النشوة في جنينة الورد: فهذه اللحظة، في الزمان وخارج الزمان معاً، في نقطة تقاطع الزمان واللازمان، هي انعكاس ورمز للحظة الكبرى في تاريخ البشرية، لحظة

التجسد، التي سيعود إليها في «الرباعية» الثالثة.

وفي الأبيات الأخيرة يذكر الشاعر «رمز الدرجات العشر» التي يتحدث عنها القديس يوحنا الصليب باسم «سلم التأمل السري» كدرجات، قمتها الله؛ ترقاها وتنزلها النفس بإستمرار في ارتفاع وفي اتضاع قبل ان تتحد نهائياً بالله؛ لكنها هنا تعبر أيضاً عن التأليف بين السكينة والحركة. فالحركة التي يستدعيها تسلق الدرجات مجرد تفصيلة في نمط التطهر الروحي، والنمط يستدعي السكينة. والأبيات التالية [١٦١ - ١٦٦]، قائمة على نظرية أرسطو في المحرك الأول، المحرك الذي لا يتحرك، العقل السماوي الذي يفكر ذاته باستمرار ويسبب كل الحركة عن طريق المحبة - وفيها عرض للتناقض بين الحركة والسكينة، بين الشهوة والحب. لكن الزمان هو الصورة المتحركة للرقص الأبدي، وبالشكل ذاته الشهوة رمز الحب - هي الحب «من وجهة نظر الزمان»، والحب غير متحرك لكنه يبدو لنا متحركاً لأننا نراه «من وجهة نظر الزمان». وجنينة الورد ترمز لكلا الشهوة (الحب الأرضي) والحب (الحب السماوي)، ولحظة الجنينة ليست شهوة محضة ولا حباً محضاً، بل تمثل حالة وسيطة بين الأحتمال والواقع، «بين اللاكيان والكيان».

بعد هذا يعود الشاعر في ختام القصيدة إلى بدايتها، ويذكر البصيص، والغبار (ويتضح «القصد» من «تنغيص» الغبار: فذلك ليذكرنا بأن كل لحظة من لحظات الزمان يمكن أن تتجلى وتسمو عن طريق ادراكنا النمط الأبدي ومشاركتنا فيه)، وضحك الأطفال، وهتاف العصفور، الذي يقول لنا [١٧٣] إن لحظة النشوة تأتي فجأة، هنا في حياتنا اليومية، في البعد الزمني، لكن ذكراها ومعناها يظلان على الدوام مع صاحب الأختبار. وتنتهي القصيدة، وسط ضحك الأطفال، بالقول بسخف الزمان الجديب «الممتد من قبل ومن بعد» لحظات الاشراق هذه: فالزمان قد قهرته الأبدية.

ايست كوكر

بين «بيرنت نورتن» (١٩٣٥) و«إيست كوكر» (نظمت ١٩٣٩ ونشرت ١٩٤٠) حدثت الحرب العالمية الثانية. وقد ذكرنا أن الحرب هذه مسؤولة عن إعادة إليوت للشعر ـ لكنها أيضاً مسؤولة عما في هذه القصيدة من سويداء وتشاؤم، وأثرها واضح فيها كلها، وخاصة في المقطعين الثاني والثالث، وسيتضحان أيضاً في القصيدتين الثالثة والرابعة.

تتعرض الأبيات الأولى في المقطع الأول لفكرة التتابع في حياة الانسان وحياة البشرية وفي كل أعمال الانسان والحيوان: فلجميعها النمط ذاته، نمط تتابع الولادة والنمو والانحلال والموت. فالبيوت تقوم وتسقط، وفي سقوطها تترك فسحات ومادة لبيوت جديدة، وأجسام الناس والحيوانات تنمو بدورها وتموت، وتصبح رماداً وتراباً، وتربة للنبات الذي يقيت الأجيال القادمة. وتشير «البيوت» إلى سائر الأشياء التي يبنيها الانسان لتعمر بعده، كالممالك والمؤسسات والعادات وطرائق التفكير والشعور والتعبير. لكن لها مدلولا آخر: فالمعروف ان إليوت كان، قبل نظم هذه القصيدة بسنتين، قد زار قرية إيست كوكر في مقاطعة صمرست، التي كانت موطناً لآل إليوت، أسلاف الشاعر، في القرن السادس عشر، ومنها هاجروا في القرن السابع عشر إلى العالم الجديد. وقد صرح هو نفسه ان الصور في هذا المقطع مأخوذة من القرية ذاتها. وعلى هذا فان هذه البيوت التي تنمو وتسقط تتخذ معنى جديداً: فهي البيوت الفعلية لأجداده التي قد انهارت الآن فلم يجد لها الشاعر العائد زائراً من أثر، بل قام مكانها «حقل مكشوف، أو مصنع، أو طريق عام» ـ لكنها أصبحت، هي وأصحابها، جزءاً من الأرض التي يعيش عليها ويبني عليها سكان القرية الحاليون. وكأن أسلافه بهجرتهم لأميركا قد اوقفوا مجرى هذا التتالي، تتالي نمو الأجيال من تربة معينة والعودة إليها، وكانت هجرتهم «بداية» على نطاق كبير، وجدت «نهايتها» عندما قام حفيدهم الشاعر برحلة عائداً من اميركا إلى وطنه الأصلي، وتجنس بالجنسية الانكليزية التي كانت جنسيتهم فيما مضى، وزار الموضع الذي هاجروا منه.

فأتم الشاعر بعمله هذا الدورة، وصارت الكلمات الأولى «في بدايتي نهايتي» تعني العودة إلى الموضع الذي هاجر آباؤه منه، العودة إلى منبع وأصل أسرته ـ كما عاد، في «الرباعية» الأولى، بفكره إلى طفولته: فالعودة هنا تمضي أبعد في الماضي والزمان.

أما «الشعار الصامت» [١٣] فيشير إلى شعار ماري ملكة سكتلندة: «في نهايتي بدايتي»، العبارة التي تتردد بأكثر من شكل في هذه القصيدة، وإلى شعار آخر، كما ذكر إليوت نفسه لأخيه، هو شعار أسرة إليوت ذاتها: «أسكت وأعمل»، الذي يجد صداه في أواخر القصيدة [٢٠٤]: «علينا أن نسكن وأن نتحرك أبداً».

يلي هذا وصف للحقل المكشوف، يبيِّن أن المكان يختلف عن جنينة الورد: فالحجارة السمراء «تتشرب النور» لكنها «لا تعكس شعاعه»، وعوضاً عن الطير والورود المفعمة بالحياة، هنا زهرات الداليا «ترقد» و «تنتظر البوم» وحلول الليل.

وفي الأبيات التالية [٢٨ ـ ٣٣] نجد معنى آخر لعودة إليوت إلى إيست كوكر كمكان بداية ونهاية: فهذه الأبيات اقتباس حر، تشير إليه التهجئة القديمة التي احتفظ بها الشاعر (في الأصل الانكليزي)، من مؤلف «كتاب اسمه الحاكم» وضعه في ١٥٣١ السير توماس إليوت، أحد مواطني إيست كوكر وأسلاف الشاعر. وليس مقصد إليوت مجرد الاقتباس من سلف له، بل انه يجد بينه وبين مؤلف «الحاكم» اهتمامات أدبية ودينية وسياسية مشتركة، من ناحية، ويجد، من ناحية أخرى، بين عصره وعصر سلفه فروقات جوهرية: ففي عصر إليوت القديم، كانت انكلترا في مستهل نهضتها الكبرى وتتحفز لعهد سيطرتها العالمية أما في عصر إليوت الحالي، في أوائل الحرب الأخيرة، فكان وجودها ذاته مهدداً بالخطر. وهكذا فإن تلك الفترة من تاريخ انكلترا المبتدئة بعصر النهضة والممتدة إلى الحرب العالمية الثانية تشكل تدرجاً من الولادة فالنمو حتى الانحلال والموت، من «البداية» إلى «النهاية»: ففي «بداية» الشاعر، المتجلية في توماس إليوت المقتبس منه، «نهاية» الشاعر، متجلية في توماس إليوت المقتبس.

هذه الأبيات مدرجة ضمن أبيات [٢٣ ـ ٤٦] يصف فيها الشاعر رؤيا جديدة، لكنها ليست رؤيا الحديقة بل رؤيا الحقل المكشوف، الذي لعله كان يقوم عليه فيما مضى بيت أحد أجداده: ففي الحقل يرى، في منتصف ليل صيف، رؤيا لأشباح من القرويين يرقصون حول أكوام النار. لكن بينما كان «الرقص» في القصيدة السابقة رمزاً للحركة اللازمانية، للتوفيق بين الحركة والسكينة، فان الرقص هنا، ولو انه لا يصل درك حركة الناس وقصاصات الورق التي تدومها الريح، فانه انما يرمز للحركة الدورية لحياة البشر. فنحن هنا في عالم الزمان، و«سلاسل الماضي والمستقبل» ما تزال فعالة، وبداية الدورات ونهايتها «زبل وموت».

وفي الأبيات الأخيرة نراه يحاول الانطلاق من بعد الزمان والتتابع الدوري: فبعد رؤيا منتصف الليل يحس باقتراب الفجر وبالبحر والريح ـ فهو يستعد لانطلاق جديد، لبداية جديدة، لكن على صعيد آخر وفي بعد مختلف.

اما المقطع الثاني فيرى ما كان يعتري الشاعر من قلق وتشاؤم وشبه يأس في أوائل الحرب. ويتخذ قسما المقطع الخريف والتقدم في العمر موضوعاً لهما، ويبحثان فيه اولا باسلوب غنائي، يسميه الشاعر بتواضع وبلهجة ساخرة «دراسة بنمط شعري خلق»، ثم باسلوب نثري مباشر.

يصف القسم الأول صراع أزهار الصيف وأزهار الربيع والشتاء، وانحلال نظام الفصول المقرر، والانقلاب العنيف في الكون كله. فالبروج في حرب، و«العقرب» (قوى الدمار) يقاتل «الشمس» (قوى الخلق) ويدحرها فتهوي هي والقمر، والنيازك والشهب «تبكي» و«تطير»، وكل شيء تدومه «دوامة ستحمل / العالم إلى تلك النار المدمرة/ التي تحرق من قبل أن تطغى الثلوج». هذه الدوامة المدومة تبدو في تناقض حاد مع الرقص المنتظم في المقطع السابق ومع فكرة التتابع والنمط الدوري المشار اليها هناك. والقسم كله في تناقض بارز أيضاً مع القسم الموازي له في «بيرنت نورتن»، حيث انسجمت أنماط الكون و«تصالحت بين النجوم»، بينما لا مصالحة هنا بل صراع واضطراب وفوضى.

ويحلل القسم الثاني هذه الفوضى والاضطراب، منتقلا منها في السماء والأفلاك اليها في البشر. في العرف والتقليد أن الخريف في حياة البشر هو زمن هدوء ووقار؛ لكن الشاعر، الذي كان في الثانية والخمسين من عمره عند نظمه القصيدة، يتطلع إلى فترة الهدوء والوقار هذه، لكنه يلفي ذاته مضطرباً قلقاً. وينطبق الشيء ذاته على المجتمع وعلى المدنية من حوله: فهي بعد أربعة قرون من التطور يفترض أن تكون قد اكتسبت «حكمة الشيخوخة»، لكنها بدل ذلك قد ألقت بنفسها في خضم حرب لم يعرف مثلها في التاريخ. فالخبرة لا تحمل معها الحكمة، ولا الشيخوخة الهدوء؛ وما من معرفة صحيحة الا معرفة الانتظار باتضاع ـ «ليس للاتضاع نهاية» ـ، انتظار الارشاد العلوي. لذا يرى الشاعر أن فكرة السياق والتتابع في الحياة والتاريخ قد انهارت وانتقضت، وان عودته إلى نقطة الانطلاق في إيست كوكر وكل ما ترمز له، ليست عودة واختتاماً. إذاً فهو ليس في ختام الطريق، بل «في منتصف الطريق»، «في غابة مظلمة»، مثل دانته في أول «جحيمه»، وطريق الخروج من الظلمة ليست في دورة جديدة في الزمان، بل في النزول إلى أعماق أحلك ظلاماً.

وينتهي المقطع ببيتين جعل الشاعر كلا منهما شبه قسم قائم بذاته [٩٩ و١٠٠]: في المقطع الأول كان إليوت قد صور «البيوت» و«الراقصين» كجزء لا يتجزأ في سياق التتابع المستمر ـ لكن بما أن نمط التتابع هذا قد بدا كاذباً للشاعر، فإن «البيوت» و«الراقصين» الذين كانوا من مقوماته غابوا هم أيضاً «تحت البحر» و«تحت التل»؛ فبدلا من ابتداء دورة جديدة في الزمان، لا يرى الشاعر إلا الفراغ والدمار والظلام.

بعد أن تأمل الشاعر في المقطع الأول في الماضي، وفي الثاني في الحاضر، ينصرف في الثالث إلى التأمل في المستقبل، وترد هنا الفاظ «الرجاء» و«الانتظار». لكن المستقبل القريب ظلام بكامله ـ «ظلام ظلام ظلام» [١٠١ ـ ١١١] كما يقول شمشون في مسرحية ملتون؛ انه ظلام بدون هدف، الظلام الذي كان يخشى الشاعر وقت كتابته القصيدة أنه سيغمر انكلترا والحضارة الأوروبية، والقتال إلى أن «تهوي الشمس والقمر» فيغيب

الكون في الظلمات؛ ظلام بدون نمط، فبدل التقويم الذي يشير إلى حركة الاجرام السماوية، سجلات اجتماعية، وبدل «الحاكم» الذي تحدث عنه السير توماس إليوت، «المديرون» للشركات التجارية. فلا رجاء إذاً في المستقبل في بعد الزمان، بل الرجاء كله عبر هذا البعد، في نمط المعاني السماوية الأبدية.

بعد هذا الظلام الذي بدون هدف، ينصرف الشاعر إلى الظلام الآخر، الداخلي، ظلام التأملات الدينية وعزلة النفس في ليلتها الظلماء، ويصوره في صور مجازية ثلاث، الأولى [١١٣ ـ ١١٧] مستمدة من المسرح، والثانية [١١٨ ـ ١٢١] من قطار تحت الأرض، والثالثة [١٢٢] من المستشفى. وهو يصف هذا الظلام متطلباً هنا تدرجاً مماثلا لما تطلبه في «بيرنت نورتن [١١٩ ـ ١٢١]: فهو يأمر النفس: «اسكني، وانتظري بدون رجاء»، «انتظري بدون محبة»، «انتظري بدون تفكير». لكن في نهاية إنكار الذات هذا وهذا الانتظار تأتي الإشراقة: «وكذا تكون الظلمة النور، والسكينة الرقص»، التي تتضمن بعض عناصر من اختبار الجنينة (النور، السكينة، الضحك في الجنينة، النشوة) مع عناصر أخرى قد تشير إلى اختبارات خاصة مشابهة في حياة الشاعر. ويختتم هذه الأبيات عن عناصر لحظة الاشراق بقوله انها تتطلب وتشير إلى «ألم/ الموت والولادة»: فان حياة الروح يجددها الألم وما في الليلة الظلماء من موت روحي.

ويكاد القسم الثاني من المقطع يكون اقتباساً حرفياً من القديس يوحنا الصليب يلخص به الشاعر «الطريق السلبية»، وفحواه أن الطريق إلى تمام المعرفة والامتلاك والغبطة هي إنكار الذات إنكاراً تاماً.

أما المقطع الرابع المحكم النظم فهو قصيدة على النمط الميتافيزيقي، في قالبها وصورها، الذي كان يكتب فيه بعض شعراء القرن السابع عشر، وتشبه بشكل خاص قصيدة مارفيل «حوار بين النفس والجسد»، ليس فقط في جميع نواحي الشكل بل أيضاً في أن كلا منهما تصور التطهر الروحي كحمى جسدية تؤول إلى الصحة الروحية عن طريق الموت. وهي قصيدة دينية بحتة، قوامها الصلب والشركة المقدسة، وعناصرها كنايات أكثر منها

رموزاً؛ وقد كتبت ليوم الجمعة الحزينة، أو «العظيمة» [١٧١]، من سنة ١٩٤٠. وهي تربط بين فكـرة الآلام البشرية عامـة وليلة النفس الظلماء خاصة وبين آلام المسيح، الذي بعد صلبه في يوم الجمعة الحزينةوموته ودفنه وانحداره للهاوية اجتاز أحلك جميع الليالي ظلاماً. فالجمعة الحزينة هي «نقطة ساكنة» تم الوصول إليها عن طريق النزول عبر الظلام ـ وفيها أصبح النـزول والصعـود، والـظلام والضياء، والمـوت والـولادة الجديدة، والألم والظفر، والجسد والروح، أصبح واحداً. على هذا «فالجراح» هو المسيح، و«جـرحـه» الصلب، و«المـريض» الانسـان، و«الممـرضـة» الكنيسـة، و«المستشفى» العالم، و«بيان المرض» اعتلالنا الروحي الذي يظل كالبيان على سرير المستشفى في صعود وهبوط، و«الرأفة الحادة» تحل أحجية بيان المرض بأنها توجه هذه الفوضى في الصعود والهبوط وتجعل منها نمط «طريق صعـود وطريق نزول» ـ وهي هنا طريق نزول إلى «نيران مطهرية باردة»: لكن هذه النـار ليست «المـدمـرة/ التي تحرق من قبل أن تطغى الثلوج» [٦٧]، بل هي نار خلاقـة، توحد بين الطبيعة والروح، «فورود لهيبها، والدخان عوسج»: ضياؤها رمز الحب، وظلامها تاج شوك، وورود الحب وأشواك الألم رمز الخلاص. وبما أن القصيدة قصيدة دينية، فان عنصري الخـطيئة والافتداء بارزان فيها: «فالمليونير المفلس» هو آدم بعد السقوط، و«لعنته» هي الخطيئة الأولى ـ وكلما ازداد علمنا بالخطيئة وادراكنا لنصيبنا من المـرض اقتربنا من الخلاص: «لنشفى، على علتنا ان تصير من سيء لأسـوأ». وكما تم الافتداء عن طريق صلب المسيح وقيامته، هكذا أيضاً سيتاح للانسان في نهاية الليلة الظلماء ان يصل الاشراق والنعمة. ويشير البيت الأخير إلى شيء من الأمل في البشر: في أنهم، رغم انعدام الاتضاع فيهم ورغم ادعائهم السلامة والقوة، يدركون قيمة تلك الجمعة فيسمونها «عظيمة». (ويجدر بالذكر ان الجانب الأكبر من صور هذا المقطع تراثية ـ وردت في التوراة، وفي السير توماس براون، ولانسلوت أندروز، وغيته، والقديس يوحنا الصليب، وهيرقليطوس، وباسكال، الخ.).

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى الحديث عن الشعر، وعن شعره هو

(بكثير من التواضع، خاصة ان نقده لشعره يجيء مباشرة بعد المقطع الرابع الفذ)، وعن كيف يعبر شعراً عن وضعه الحالي. ولما كان من أهم عناصر «بيرنت نورتن» الزمان والأبدية والحركة والسكينة، ظهرت هذه العناصر في حديث الشاعر هناك عن فن الشعر ـ ولما كانت فكرة الزمان كدورات وبدايات جديدة من أهم عناصر «إيست كوكر»، ظهرت هذه أيضاً في حديثه هنا عن فنه. فما يكتشف ويعبر عنه في الشعر قد اكتشف وعبر عنه مراراً فيما مضى؛ وعمل كل شاعر سيعمل من جديد بعده، فكل محاولة بداية جديدة تستدعي «الكفاح لاستعادة ما فقد/ ووجد وفقد مرة بعد مرة»؛ أما الظروف التي «تبدو غير مواتية» التي يكتب فيها شاعرنا، فهي كونه يعيش في مجتمع علماني في خضم حرب كبرى، يحاول فيه ان يستعيد الرؤيا المسيحية في العالم، التي عبر عنها كتاب كثيرون قبله، لكن الانسان الاوروبي الحديث أوشك أن يفقدها.

والقسم الأخير يلخص القصيدة كلها، ويشير إلى الارتباط بينها وبين سابقتها. وهو يبدأ بالتشديد على أن «البيت هو المكان الذي ينطلق المرء منه» ـ وهذا ينطبق على حال الشاعر الذي يزور موطن اسلافه، كما على حال شاعر «بيرنت نورتن» الذي كان يتأمل في ذكريات طفولته. لكن هناك فارقاً: فالاشراقة في الجنينة التي دامت لحظة لا تكفي [١٩٢ ـ ١٩٦]، فلحظة النشوة يجب، كي تثمر، أن ترى من بعد الزمان والتاريخ، في حياة الشاعر وتاريخ أسرته وبلاده (والحجارة التي «لا يمكن فك أسرارها» إشارة إلى حجارة الضرائح في مقبرة إيست كوكر). وفي الأبيات التالية [١٩٧ ـ ١٩٩] تشير «العشية تحت ضوء النجوم» للحياة في مظهرها الأبدي، و«العشية تحت ضوء المصباح» للحياة من حيث مظهرها الزماني، للحضارة الانسانية وتذكارات الماضي ـ ولكل منهما، لكلا المظهرين، «وقت»: كلاهما ضروري. لكن الحب ذاته أبعد من الزمان والمكان [٢٠٠ و٢٠١]، وكل بداية جديدة في الزمان والمكان يجب ان تتخطى مجالها الأصلي، ألا تكون للأمام أو للخلف زماناً أو مكاناً [٢٠٣]، بل ان تنتقل إلى «عمق آخر» ليس من هذا العالم.

والأبيات الأخيرة ترتبط مع الأبيات الأولى من جهة، وتحضرنا من جهة أخرى «للرباعية» التالية، بأمواجها ومياهها؛ والكلمات الأخيرة، «في نهايتي بدايتي»، ترتبط مع رسالة «دراي سلفجز»: «إلى الأمام أيها المبحرون». فان إليوت، كما سبق، بدأ الآن يفكر في قصائده كسلسلة متصلة الحلقات، فلم يوصل «إيست كوكر» إلى نتيجة حاسمة، كما فعل في «بيرنت نورتن»، بل جعل أبياتها الأخيرة قاعدة ينطلق منها إلى القصيدة الثالثة.

دراي سلفجز

وتتابع هذه القصيدة الثالثة (١٩٤١) ما وصلت إليه الثانية: ففكرة الحياة البشرية والتاريخ البشري كسلسلة لا تنتهي من البدايات الجديدة، موجودة هنا أيضاً وتعالجها صور جديدة قوية، كما أن فكرة تجلي اللازمان في الزمان تجد هنا التعبير الأكمل عنها في «الرباعيات الأربع» كلها، في الأبيات المتعلقة بالتجسد (في المقطع الخامس).

في المقطع الأول صورتا النهر والبحر. وكلاهما يحمل مدلولات شخصية: فقد جعل الشاعر لقصيدته هذه مقدمة قصيرة يوضح فيها أن دراي سلفجز اسم مجموعة صغيرة من الصخور قرب الشاطىء الشمالي الشرقي لولاية ماساشوستس في أميركا حيث عاش إليوت سنوات طويلة، تقوم عليها منارة، كما أن النهر هو المسيسيبي، الذي ترعرع قربه في مدينة سان لوي، والأبيات [١١ ـ ١٤] استعادات لذكريات طفولته هناك. فالمكان إذاً هو الولايات المتحدة التي ولد وصرف سني طفولته وحداثته فيها ـ وهكذا يكون الشاعر، بعد ذكره تاريخ أسرته قبل هجرتها من انكلترا في القصيدة الماضية، يذكر في هذه وطن طفولته وصباه نتيجة هجرتهم لأميركا (ويعود أخيراً في القصيدة التالية إلى وطنه الأصلي ومذهبه الأصلي). لكن للنهر والبحر معاني اخرى أعمق وأكثر شمولاً، فالنهر هنا رمز للقوى المظلمة في الانسان والبشر ولقوى الطبيعة التي لم تذلل والتي يخيل للحضارة أنها قهرتها لكنها في الواقع

«تنتظر، ترتقب وتنتظر»؛ وهو أيضاً رمز لحركة الزمان قدماً بلا انتكاص، للزمان «الداخلي» لدى الانسان، ولإحساسه بالتاريخ، ولذكرياته اللاواعية والنصف الواعية للأعصر الغابرة والأزمنة السابقة «لتذليل» النهر. على هذا تكون فكرة وتجربة الزمان قد تطورت منذ «بيرنت نورتن» حيث كانت في حدود فرد، إلى «إيست كوكر» حيث كانت في حدود أسرة الفرد وبلاده وتاريخه، إلى «دراي سلفجز» حيث أصبحت في حدود أبعد من التاريخ، وعبرت إلى ما قبل الزمان المدون في سجلات التاريخ، واندمج ماضي الفرد والجماعة المعروف والمحدود في الماضي المجهول وغير المحدود للجنس البشري قاطبة. لهذا اتبع الشاعر صورة النهر بصورة البحر: فالبحر رمز الزمان بهذا المعنى الأوسع، وجرس البحر القارع «يقيس زماناً ليس زماننا»، «زماناً/ أقدم من زمان الساعات الضابطة»؛ وهو أيضاً رمز لشيء آخر: للمستقبل الذي لا نهاية له، أي انه يرمز للزمان بأسره، فيبدو وكأنه الأبدية [٤٦] - لكنه ليس الأبدية، فذلك بعد آخر لا علاقة له بالبحر إنما يدركه المسافرون في البحر.

في المقطع الثاني نرى صور الأول ما تزال موجودة. وتحضرنا صخور دراي سلفجز، التي هي آخر ما يراه المقلع في البحر من البر، لفكرة الانطلاق والسفر؛ فبالاضافة لصورة البحر، هنا صورة البحارة والمبحرين، وهي صورة تراثية مألوفة في رمزيتها للانسان الممخر في عباب الحياة من الولادة حتى الموت.

والقسم الأول مقطوعة سداسية، يتساءل الشاعر في مستهلها عن نهاية هذه الرحلات جميعاً، مصوراً الناس كشظايا «حطام منجرف»، ومتحدثاً عن الصلاة التي «لا تصلى» لأنه حيث لا إيمان بهدف فلا فائدة في صلاة؛ ولا يجد جواباً إلا «لا نهاية، بل مزيد» هو «تتالي/ وتعاقب أيام وساعات أخر» وازدياد الشعور بالمرارة والخيبة، لهشاشة ما كان يؤمن بأنه يعول عليه أكثر من سواه: أما «المزيد الأخير» فضعفات الشيخوخة، و«الولاء للاأحد فكأنه لا ولاء» - الذي يبدو كأنه «التجرد» الصحيح، لكنه في الواقع مجرد استسلام وتعلق سلبي بالحياة، لا بأية قيم في الحياة. ثم ينتقل إلى وصف

الـصيادين، الـذين في حياتهم نمط وهـدف معينـان، لكنهم مع هذا «صيادون» لا «كشافة» وحياتهم عرضة لفعل الزمان وجزء من الجريان الذي لا ينتهي. ويعود إلى مشكلة معنى التاريخ، أو سير الزمان، ويرى ان الزمان لا معنى له ولا يؤول إلى غاية [٦٩ ـ ٧٢]، ويصـور الموت اله الحياة في الزمان، والانسان كمجرد عظمة على الشاطىء ـ ثم، في وسط بيت [٨٣]، يستدرك الاستدراك الكبير: «ليس إلا الصلاة التي بالجهد، بالكاد/ تصلى، صلاة البشارة الفريدة».

ويتساءل الشاعر في القسم الثاني: ما الدائم في هذا الجريان الذي لا ينتهي؟ ويرى ان الماضي ليس مجرد تسلسل ولا حتى تطور «يغدو، في عقول العـامـة، وسيلة لانكار الماضي» وبتر الحاضر عن تراثه، فالتاريخ في نظر الشـاعر لا نهاية له ولا حتى بمعنى التدرج نحو أشكال النشوء والارتقاء العليا، ولا نمط فيه بل تكرار لا يزيد شيئاً ـ لكنه مع هذا كله ليس خلواً من المعنى ومن النذائر و«الاعلانات»: و«الاعلان» لفظة رئيسية في هذا المقطع ترد مرتين هكذا ومرة «كبشارة» (واللفظة هي هي في المواضع الثلاثة بالأصـل الانكليزي)، وهي تعني في المـوضع الأول («الاعلان الوبيل») تذكـيراً وانـذاراً بالمخاطر التي تعترض حياة البحار، وفي الثاني («الاعلان الأخير») نذير الموت، وفي الثالث («البشارة الفريدة») إعلان مجيء المسيح ـ الـذي سيعـود إليه الشـاعـر ويشـدد عليه في المقـطع الخـامس. في هذه «الاعلانات» المعنى الوحيد أو الهدف الوحيد في الحياة والتاريخ كما يتجلى للمسافرين في بحر الزمان. وبما أن سفرتهم بدون غاية أو مقصد في الزمان، فان معناها هو في بعد آخر، يشير إليه «لغط الجرس». وفي هذا القسم يشير الشـاعـر إلى هذه التجليات مسمياً إياها «لحظات السعادة» أو «الاشراق المفاجىء» مذكراً إيانا بلحظة الاشراقة في الجنينة: فكل اللحظات العميقة الخـارجة عن الزمان في «الرباعيات الاربع» متعلقة بلحظة جنينة الورد ـ واللحظة هنا مرتبطة بالماضي السحيق الذي تتطلب رؤيته «اللفتة الخلفية/ للوراء، نحو الهول البدائي»؛ هذا «الهول» هو حول النهر الجامح الذي «يترقب وينتظر». ويعود الشاعر في الأبيات الأخيرة إلى صورتي البحر والنهر:

إذا نظرنا إلى الزمان كالبحر، أمكننا أن ننظر إلى اللحظات الكبرى، سواء لحظات الاشراق أو الألم، كالصخور. ولحظات ألمنا نحن تغوص، «تغطيها تيارات الفعـل»، لكنها باقية أبداً: «الناس يتغيرون ويبتسمون، أما الألم فيبقى». والنهـر الـذي في داخلنا جميعاً هو تاريخ للتدميرات والابقاءات والصيانات [١١٥] الدائمة، ونهر البشرية يصون ذاته لكنه يحمل وسقة من الحطام والأعمال الشريرة (ويمزج الشاعر هنا بين الحاضر والماضي البعيد، بين الزنوج الأموات وقضمة التفاحة في جنة عدن).

ويتحدث المقطع الثالث عن المستقبل وأفعال الحاضر، لكنه يذكر أولا أنه كما أن الماضي باقٍ في الحاضر، هكذا أيضاً فان المستقبل موجود الآن، ينتـظر أن يلحق به «الآن» المتحرك [١٢٦ ـ ١٢٨]، وكأن المستقبل شيء حدث، كأنه ماض لم يعترض حياتنا بعد (ونرى المسافرين في هذا المقطع يحملون ماضيهم معهم ومستقبلهم أيضـاً). والانسان في هذه الأبيات لا ينجرف، كما رأيناه سابقاً، في قارب، وليس صياداً عاكفاً على أعماله، بل مسافر في قطار أو على ظهر باخرة كبرى ـ لكنه عالق مثلهما في تسلسل الزمان الـذي هو مجرد تكـرار «للزمـان الحزين الجديب». والنمط الآخر هو أن الطريق الصحيح، سواء أكان للأمام أم للخلف، صعوداً أم نزولا، يؤول بنا إلى اللحظة الحاضرة وانها هي الواقع الوحيد. الزمان يسير بنا، ونتوهم أننـا نسـير للأمـام [١٤١ ـ ١٤٣]، لكن أي تطور حقيقي إنما هو في «الـوعي»، لا في الزمان: «عندما يحل الظلام، في حبال السفينة وسلك الهـواء/ يعلن صوت» ـ وسط سائـر الوسائل الميكانيكية والعلمية، هناك صوت باطني، وما يعلنه هو أنه على نوع التفكير والفعل في اللحظة الحاضرة يتوقف نوع الحياة؛ كل لحظة موت ونهاية، وهي أيضاً بداية؛ هذه اللحظة هي التي «ستثمر في حياة الآخرين». وهذه الرسالة كالرسالة التي في خطاب كريشنا (الذي تجسد فيه إله الهنود فيشنو) للأمير أرجونا وكان كريشنا سائق عربتـه، عنـدمـا تردد عن الفعل في ساحة القتال ـ فكريشنا، كما ورد في «غيتـا»، يقول بضرورة قيام الانسـان بالأعمال المطلوبة منه بدون الاهتمام بثمارها، وأن على الانسان ان يعيش كما لو لم يكن هناك مستقبل، كما لو

كانت اللحظة الحاضرة لحظة الموت، وأن الانسان عند مماته يذهب إلى مرتبة الكيان التي يكون عقله في لحظة الموت منصباً عليها [١٥٦ ـ ١٥٨]. وقد اقلق اقتباس إليوت من ذلك السفر الهندي، لا المسيحي، وذكره لكريشنا، بعض النقاد وأثار استغراب سواهم، سيما أن هذا المقطع (وهو الوحيد الذي يلجأ فيه الشاعر لمعتقدات دين غير دينه) يأتي في موضع حساس: سبقه مباشرة تعرض «للبشارة» ويتبعه مباشرة تعرض «للتجسد»، وهما من أعمدة الدين المسيحي ويتميز بهما عن سواه. لكن بعض النقاد الآخرين يعللون عمل إليوت هذا بأنه نتيجة ميله في بعض معتقداته حول موضوع التاريخ إلى آراء هي أقرب إلى الهندية منها إلى الكاثوليكية: ففي عرف الكنيسة، للتاريخ هدف ومقصد معين هو مجيء المسيح الثاني والدينونة الأخيرة، على أن إليوت يشدد رغم هذا على أنه لا يستطيع أن يتخيل «مستقبلا ليس عرضة/ كالماضي، ان يكون لا مقصد له». ويرى في نهاية المقطع انه كما يفتدي الحاضر الماضي، عن طريق تجديد معناه، هكذا أيضاً فان الحاضر يفتدي المستقبل، عن طريق إعداده معنى له ـ لكن في الحاضر وحده لحظة التجربة، وكل التجارب حاضرة: لذا فالحاضر هو «المقصد الصحيح» للذين يتحركون «للأمام» [١٦٥].

بعد المقاطع المتحدثة عن البحارة والمبحرين، نجد في المقطع الرابع صلاة «للسيدة»، لمريم العذراء حامية البحارة. ومع أن البحارة يمثلون الانسان والانسانية، كما قلنا، لكنهم يقومون هنا بدور آخر: فالقصيدة كتبت والحرب في البحر على أشدها، فلا شك أن الصلاة «لأجل جميع من في السفن» و«لأجل/ النسوة اللواتي شهدن ابناءهن أو أزواجهن/ ينطلقون ولا يعودون» لها أيضاً مغزى خاص آخر. ويقتبس الشاعر في مخاطبته للعذراء وصف القديس برنارد لها في «فردوس» دانته: «يا ابنة ابنك» (تركها في الأصل بالايطالية) ويضيف لذلك «يا مليكة السماء»، مدللا على أنها توحد الأطراف في شخصها، فهي ملكة السماء وهي في الوقت ذاته منا نحن البشر اذ هي ابنة وأم. و«البشارة المستديمة» التي تنبعث عن جرس البحر إشارة للصلاة التي يتلوها المسيحيون حين يسمعون صوت جرس، تذكاراً

للتجسد ـ الذي سيتحدث عنه الشاعر في المقطع التالي.
بعد أن ذكر الشاعر في المقطع الرابع الوسيلة الصحيحة للعون والمساعدة، ينتقل في الخامس إلى ذكر قائمة طويلة بما يتراءى للانسان انه وسائل عون ومساعدة ـ ولا يترك منها شيئاً، من الوسائل القديمة والحديثة، لا يتعرض له. وهي كلها تعكس «فضول» الناس، الذي «يتحرى الماضي والمقبل/ ويتمسك بذلك البعد». مقابل هذا «الفضول»، هذه «التسليات والمخدرات»، يضع الشاعر «إدراك/ نقطة. التقاطع بين الزمان/ واللازمان». كل هذه الأعمال الخفية والسحرية التي تمارس، محاولات للتنبوء بالمستقبل بواسطة تفسير ظواهر الزمان الحاضر على أنها رموز أو شارات أو طير؛ لكن صاحب «الرباعيات»، المعني أيضاً بتفسير الرموز والشارات، لا يهتم بتفسيرها كعلامات عن حوادث المستقبل، بل يفتش عن معاني الشارات في بعد اللازمان، وهدفه في قصائده الوصول إلى هذا المعنى. لكن «نقطة التقاطع» هذه لا يستطيع أن يدركها إلا القديس؛ أما أكثرنا فلا يستطيع أن يحوز عليها حيازة دائمة، أو أن يكون له التجرد المطلق من قيود الشهوة ـ فلأكثرنا إذاً ليس هناك إلا «اللحظة المغفلة» التي تأتينا على حين فجأة؛ ليس هناك إلا تلك اللحظات، التي وردت مراراً في «الرباعيات»، التي تفتدي حياتنا وتعطيها معنى. ويضم الشاعر معاً كافة لحظات النشوة التي عرفها (يجمع بينها أنها كلها «تلميحات وحزور»)، فتكون مقدمة وتمهيداً للحظة الكبرى، الفريدة، الأعمق: لحظة التجسد، التي تفتدي التاريخ كله وتعطيه معنى، ويلتقي فيها الزمان والأبدية، والحس والروح، والحياة والموت، والبشري والسماوي. يذكر إليوت هذه اللحظة، بأبيات مباشرة بسيطة، لا تزويق فيها أو رموز أو غموض، هي من أهم أبيات «الرباعيات» كلها. فلحظات اللازمان تلك التي اختبرها الشاعر هي الرموز والشارات التي سعى للوصول إلى معناها، وفيها يجد المعنى الأبدي تعبيراً عن ذاته في الزمان. هذا المعنى هو تجسد المسيح: واذ منح التجسد الزمان «مصدر الحركة» الأولي، جعل الانسان مشاركاً في ذلك المصدر: وبهذا يخلص الانسان، الذي رفع الآن لمركز الفعل والحركة، من «القوى

الشيطانية الرجيمة»، قوى الجحيم، ومن القوى في طبيعته الحيوانية، قوى «الاله القوي الأسمر» في دمائه. فعن طريق التجسد صار الانسان في كل لحظة في الأبـدية، ولـذا فالفعـل الصحيح هو التحرر من الزمان [٢٢٤ و٢٢٥]. وليست «دراي سلفجز» القصيدة الوحيدة التي يذكر إليوت فيها «التجسـد»، بل قد تعـرض له في أمـاكن عديدة من قصائده ومسرحياته ومقالاته ـ فلحظة التجسد فائقة الأهمية في تفكير إليوت، يعطيها من الأهمية هنا أكثر مما يعطي لحظة الافتداء، ذات الشأن الخطير في المعتقد المسيحي (وإن كان يذكـرهـا في المقـطع الرابع من «إيست كوكر»). فإليوت شاعر كاثوليكي، يشدد على ما يشدد عليه الكاثوليكي لا البروتستانتي: يتعرض للتجسـد أكثـر من الافتـداء، وللرياضة الروحية أكثر من عمق الايمان، وللتوبة والاعتراف والتطهر أكثر من الدينونة، وللعبادة الجماعية أكثر من الفردية.

والأبيات الأخـيرة في القصيدة، بما فيها من إشارات للموت والرجوع للتربـة والحياة الأبدية (شجرة الطقسوس لا ترمز للموت هنا قدر ما ترمز للخلود)، تصل بين هذه القصيدة والتالية التي تقوم على لتل غدنغ، التي هي في عرف الشاعر مثال على «التربة ذات الخطورة».

لتل غدنغ

تتخـذ «الـربـاعية» الأخيرة (١٩٤٢) عنوانها من اسم قرية صغيرة في مقاطعة هنطندنشاير بانكلترا، فيها كنيسة قام الشاعر بزيارة لها. ويصف المقــطع الأول، على الصعيد الحـرفي، عصر يوم شتــوي في الــريف الانكليزي، هو اليوم الـذي زار فيه الشـاعر القرية فعلا؛ والصورة التي يرسمهـا صورة وهاجة، بعكس الصورة القروية في «إيست كوكر»: فكل شيء يعكس النور الآن، وبدل الظلمة عند العصر «وهيج يعمي النظر»، وبدل الحر المغم «تلهب الشمس الوجيزة الثلج»، وبدل الشعور بالشلل

والتنـويـم «عصارة النفس ترتجف»، ويدل النار والجليد المدمرين في تلك القصيدة، نجد الشمس والصقيع هنا قد اختلطا بانسجام تام «ببرد بلا ريح هو حر الفؤاد». لكن للمقطع صعيداً آخر: فالعصر والشتاء هما عصر حياة الشـاعـر وشتـاؤهـا، «ربيع منتصف الشتـاء» (وفيه، هنـا كما في شعـر الميتافيزيقيين عامة، إشارة خفية إلى ميلاد المسيح في وسط الشتاء) الذي «ليس في تقويم الزمان» و«لا وجود له في منهج التوالد»، سيؤول إلى «صيف الصفـر/ الـذي لا يمكن تصوره»: فالشاعر قد بلغ سناً جعلته يخال انه سيعـاني فيهـا القحط والعقم، فاذا به عوض ذلـك يجد «عصـارة النفس ترتجف» وقواه الخلاقة تعود إليه ويجد الغبطة في التأمل في صيف الحياة الأبدية الذي يخلف الشتاء والموت ـ فيتساءل عن «صيف الصفر» هذا: إن كان لقاء الربيع والشتاء قد أدى لهذه الحالة الفذة التي يصفها، فإلى أية حالة أبرز وأروع سيؤدي اجتـماع الاضـداد اجتـماعاً تاماً، إلى أي فصل «لا يمكن تصـــوره» سيؤدي الاتحـاد بالله؟ والعصر والشتـاء هما أيضـاً عصر بلاده وشتـاؤها، «فالرعاية» تتعرض باهتمام لموضوع التاريخ، واسم لتل غدنغ مرتبط بأحـداث تاريخية عديدة: ففيهـا أنشأ نيقولا فرار في ١٦٢٦ جماعة أنكليكانية شبه مترهبنة، وإليها جاء الملك شارل الأول مرتين ثانيتهما بعيد انهزامه في الحرب الأهلية («إن جئت ليلا كملك كسير»)، وإليها جاء أو بمعتقـدات جماعتهـا تأثـر الشـاعـران كراشو وهربرت، وهما من الشعراء المحببين خاصة إلى إليوت؛ وتحوي القصيدة عدداً من الاشارات إلى فترة الحـــرب الأهلية في التـــاريخ الانكليزي عدا هذه، خاصـــة في الأبيات [١٦٩ ـ ١٨٤]. وليس من الصعب ملاحظة العلاقة بين تلك الفترة الدامية المـظلـمـة في تاريخ انكلترا والفـترة التي كانت تجتـازهـا أثناء كتابة إليوت لقصيدته. وهكذا فان زيارته للتل غدنغ في منتصف الحرب، تصبح رمزاً لاعتقاده بالتراث والتاريخ، وأيضاً لاعتقاده بأن التراث والتاريخ، كيما يكون لهما معنى صحيح، يجب ان يشتركا في نمط لازماني.

وفي الأبيات اللاحقة [٢٠ ـ ٣٩] عودة لموضوع الحركة والسفر، لكنهما هنا غير ما كاناه في القصائد السابقة حيث كانا دوراناً في حلقة أو تقدماً إلى

ما لا نهاية بدون هدف: فهنا لهما هدف ـ لا بمعنى أنهما يصلان غاية، بل بمعنى أنهما يحققان بعداً لا زمانياً في الزمان [٣٠ ـ ٣٩]. فلتل غدنغ هي النقطة التي يرى الشاعر أنه يستطيع فيها أن يلقى اللحظة الأبدية ـ وهي أقرب من الأماكن الأخرى التي يشير إليها «في حلق البحر، / أو فوق بحيرة قاتمة، بصحراء أو مدينة»، والتي يلقى فيها جنود البحرية والطيران والجيش «آخر العالم». وكأن الشاعر، في الصلاة في كنيسة لتل غدنغ، (والصلاة تعني الاحساس بالعلاقة الحية بأولئك القوم الذين التأموا في لتل غدنغ، لأن «حديث الأموات ناري اللسان أكثر من لغة الأحياء»)، اختبر لحظة رؤيا لازمانية شبيهة باللحظة في جنينة الورد ـ لكن هذه ليست مجرد تكرار للأولى، بل هي أيضاً تحقيق لها: واختبار الجنينة «قد غيره التحقق»، لأنه قد أصبح الآن جزءاً من نظام تاريخي وديني ترمز إليه لتل غدنغ؛ وبدلا من أن يكون لحظة بلا قبل ولا بعد في حديقة بعيدة، يصل الشاعر هنا بين لحظة اللازمان وتراث تاريخي، وعن طريق تلك اللحظة يكتسب التراث معنى له: «هنا، تقاطع لحظة اللازمان/ هو انكلترا وفي لا مكان. قط وعلى الدوام». وليس هدف الشاعر من هذا ان يشدد على بلده كنقطة التقاطع، بل هو يقول ان هذه النقطة ليست انكلترا وحدها، بل هي الأبدية الغير القائمة على مكان، والتي فيها كل الزمان يصبح لا زماناً.

والفكرة الرئيسية في القسم الغنائي من المقطع الثاني مستمدة من عبارة هيرقليطوس عن التحولات الدائمة في العناصر وتلاقي الأضداد («حياة النار في موت الهواء؛ حياة الهواء في موت النار؛ حياة الماء في موت التراب؛ وحياة التراب في موت الماء»). ويحوي هذا القسم استعادة للصور الرئيسية في «الرباعيات» جميعها ـ للغبار المعلق في الهواء (من «بيرنت نورتن»)، والجدار والافريز والفأر (من «إيست كوكر»)، والماء (من «دراي سلفجز»)، والمقدس والجوقة (من «لتل غدنغ»). لكن صراع العناصر، الذي يحمل في هيرقليطوس نواحي خلق كما يحمل نواحي دمار، لا يحمل هنا إلا نواحي دمار، ونهاية صراعها ليست تلاقي الأضداد بل فناؤها جميعاً. فالقصيدة كتبت زمن الحرب (انظر الأبيات [٥٦ ـ ٥٨] و[٦٦ ـ ٦٩] عن أثر القنابل

في لندن). ويصور الشاعر احتضار جميع العناصر في حياة الانسان: لذا فورود القصيدة الأولى ليست الآن إلا «رماداً» وغبارها لا يضيئه بصيص ضوء شمس، والبيوت الآن تنهار ولا تقوم كما كانت تقوم في القصيدة الثانية، ولا «تربة ذات خطورة» الآن كما في القصيدة الثالثة، بل «تربة مفلوحة مقلوبة». فهنا تتابع ولا تجدد، ونهاية ولا بداية، وفناء ولا أمل بقيامة. وبدل ضحك الأطفال في الجنينة، لا نجد الآن إلا هزء العناصر بالانسان لانكاره أسس كيانه والحقيقة الأساسية التي تشير إليها الكنيسة [٧٢ - ٧٦].

وصور هذا الدمار موجودة أيضاً في القسم الثاني من المقطع ـ وهو وصف مشهد تجري حوادثه قبل الصبح ويسير فيه الشاعر في شوارع لندن وقت غارة جوية (ولنذكر أن إليوت كان يعمل إبان الحرب خفيراً في الغارات الجوية بلندن). ويقابل فجأة «معلما ميتاً»، وينتهي المشهد باختفاء هذا المعلم «عند نفخ البوق»، أي عند إعلان الصفارات انتهاء الخطر. («الحمامة» صورة لطائرات العدو، و«اللسان المرتعش» هو الذي يصب حممها، و«الأوراق المعدنية» هي الشظايا). وهذه المقابلة بين الحي والميت هي ضرب آخر من «تقاطع الزمان واللازمان». وقد كتب النقاد كثيراً عن هوية هذا «المعلم الميت»: وأول من يأتي ببالهم هو دانته، الذي تعيده «الرباعيات» للخاطر في مواضع كثيرة والذي هو الشاعر المحبب إلى إليوت والمفضل عنده والذي تحاكيه قالباً وروحية الأبيات الثلاثية في هذا القسم بالذات (وقد ذكر إليوت نفسه أنه صمم هذا المشهد ليقرب قدر ما يستطيع من مشاهد دانته في «الجحيم» و«المطهر»)، كما يأتي بالبال ييتس (الذي يقال إن إليوت صرح مرة بأنه قصده هو بهذا «الشبح»)؛ ـ غير أن «المعلم» و«شبح مركب» و«واحد وأكثر من واحد في الوقت ذاته»: فهو يضم جميع الشعراء الأموات الذين أصبحوا جزءاً من شاعرنا ذاته ـ وقد ذكر النقاد عدداً من الشعراء الذين «يتركب» منهم «الشبح»، والذين يشير إليهم الشاعر باقتباسه منهم في هذا المشهد من قريب أو بعيد: مثل فرجيل وملتون وسويفت وملارميه وشيكسبير وكبلنغ وتورنير وفورد وجونسون. ففي هذا المشهد تقديم ولاء

لعدد كبير من شعراء العصور السابقة : فالقصيدة الحالية معنية بربط اختبار الشاعر الفردي الخاص بتراث تاريخي ، فكان من المناسب أن يكون التعبير عن هذا الاختبار مرتبطاً بتراث أدبي. وكما ذكر الشاعر في المقطع الأول أن الأموات يستطيعون أن يعلمونا بعد مماتهم ، يعلم هذا «المعلم الميت» شاعرنا ، ويقول له إنه ليس في نيته أن يحدثه عن «أفكاره ونظرياته» في الشعر ، فتلك مسألة بدايات ونهايات مستديمة [١١٦ ـ ١١٧]. لكن بما أن مهمة الشاعر أن يتعلم كيف يستعمل الألفاظ ليفسر للناس الحياة ، فسيكشف المعلم له حقيقة الشيخوخة ؛ ويفعل ذلك بأبيات طويلة هامة [١٢٩ ـ ١٤٥] ، يتعرض فيها لما تتضمنه الشيخوخة من تداع في الجسد ، ومرارة في النفس ، وعذاب الضمير والذاكرة ـ لكنه ينهيها باشراقة وبالانتقال لبعد جديد [١٤٤ ـ ١٤٦].

ويعود المقطع الثالث للتشديد على فكرة «التجرد» ، ويحتوي على ما قد يكون أوضح تعبير عن هدف إليوت في كتابته «للرباعيات الأربع» : «هذه فائدة الذاكرة : / كي تحرر ـ لا تنقيص للحب بل تمديد / للحب إلى أبعد من الشهوة ، وهكذا تحرر / من المستقبل كما من الماضي». أي ان ذكريات الشاعر عن ماضي حياته كما تجلت في لحظة النشوة في الجنينة وفي التأملات اللاحقة ، كان من تأثيرها أنها حررته من «سلاسل الماضي والمستقبل» عن طريق «تمديد / الحب إلى أبعد من الشهوة». ففي رؤيا الحديقة اكتسبت ذكريات الشهوة والحب الأرضي (التي انعكست في قصائد إليوت الأولى) معنى أبعد من معناها الأصلي ، وتبين أن لها مقصداً سماوياً. هذا «التمديد للحب» يكسب المرء أيضاً تحرراً من الزمان ، و «هكذا فحب الوطن / يبدأ كتعلق بميدان نشاطنا نحن / ثم يلفي ذلك النشاط قليل الأهمية / ولو اننا لا نكون قط غير مبالين به». «فالتعلق بميدان نشاطنا نحن» يمتد إلى حب الوطن ثم إلى ما هو أبعد منه . و «قد يكون التاريخ رقاً» إذا لم يتعال البعد الزمني إلى بعد لا زمني ، لكنه «قد يكون حرية». وعلى النواحي الزمانية في الذاكرة والتاريخ ان تضمحل ـ وتشير «الوجوه والأمكنة» [١٦٤] إلى الوجوه التي كان الحب الأرضي موجهاً نحوها وإلى الأوطان التي كانت موضوع

التعلق ـ لتتجدد «وتتخذ شكلا جديداً، في نمط آخر» هو غاية عملية التحرر من الماضي والمستقبل؛ و«النمط» الذي تتخذ شكلها الجديد فيه نمط أبدي خارج عن الزمان، «فالتاريخ»، كما يقول الشاعر في المقطع الأخير، «نمط/ من لحظات اللازمان».

هذا «التجلي» في التاريخ والحياة، أو اتخاذهما شكلا جديداً، في النمط الأبدي، لا بد أيضاً أن يتضمن حلا للمتناقضين، الخير والشر: «الخطيئة محتومة، لكن/ كل الأشياء ستؤول للخير» ـ وهذا اقتباس من «رؤيا» جوليان النوريشية، المتصوفة الانكليزية التي عاشت في أواخر القرن الرابع عشر، وكانت قد تساءلت كيف يمكن التوفيق بين وجود الخطيئة وفكرة الله الصالح البار، فجاءها هذا الجواب. ويقتبسه الشاعر هنا ليدلل على أنه في النظام الالهي للحياة هناك مكان حتى لما يتراءى لنا شراً.

ثم يعود الشاعر لذكرى المحتوى الديني والسياسي للتل غدنغ التي يزورها، ويذكر الأحزاب المتعاركة ويلمح لبعض الذين اشتركوا فيها بالسيف أو القلم من الملكيين [١٧٥ و١٧٦] أو اتباع كرومويل [١٧٩]، ليخلص من ذلك إلى أن كلا الطرفين يرضيان الآن «شريعة الصمت»، أي التجرد، ويضمهما معاً «حزب واحد» هو الذي يقاتل ليحافظ على القيم الروحية. أما «الرمز» الذي أخذناه عن «المغلوبين» فهو لتل غدنغ ذاتها، بما ترمز اليه من القدوة الروحية. وينتهي المقطع باعادة الاقتباس من جوليان، وباضافة اقتباس آخر منها هي أيضاً [١٩٨ و١٩٩].

والقصيدة التي يتكون منها المقطع الرابع قصيدة شديدة التركيز والكثافة، متعددة الرمزية: فالحمامة هي الطائرة وهي الروح القدس عند معمودية المسيح، واللسان هو نفثات الطائرة وهو الذي حل على التلاميذ يوم العنصرة. فالقصيدة تشير، على صعيد واحد، الى فترة الحرب التي كانت تضرب فيها لندن بالقنابل صباح مساء والتي فازت فيها النيران المدمرة. ويقول الشاعر ان هذا التدمير ليس تدميراً كله، بل يعطينا الخيار بين الأمل واليأس، بين المطهر والجحيم، وان الامل الوحيد بالتحرر من اليأس إنما هو في اعتبار هذه الضربات افتقادا من قبل الله، وان نيران التدمير ستنقلب

نيرانـا تطهـر [٢٠٤ ـ ٢٠٦]. ويشـير من جديد مسـألة الشر، ويصل الى الجواب ذاته الذي وصل اليه في المقطع السابق: «من ابتدع العذاب اذاً؟ الحب»، وهو يشير هنا الى المتصوفة جوليان النوريشية وبعض ما ناجاها به الصـوت الخفي. وفي الأبيات التالية تلميح الى الاسطورة الاغريقية عن القميص الذي اعطته لهرقل زوجته، وقد بللته بدم نيسوس، أملا في ان يبقي على حبه لها إلى الأبد، لكن كانت النتيجة أنه حال ارتدائه له شعر بأن نيراناً داخلية تلتهمه وتودي به: فالقميص أبقى على حب هرقل لزوجته ـ لكن عن طريق تعـذيبـه وقتله، فبنى كومـة حطب احترق عليها، فصار قميص الدم قميص لهب، وعاد هرقل للأوليمب («من ابتدع العذاب اذاً؟ الحب»). وتنتهي القصيدة بالتشـديد على أن أمام حياتنا الخيار: بين نار التطهر ونار الدينونة.

أمـا المقطع الخامس فليس خاتمة «لتل غدنغ» فحسب، بل هو خاتمة «الرباعيات الاربع» كلها، والقسم الأكبر من ابياته يشير الى أبيات سابقة في هذه القصيدة أو تلك. فهو يجمع بين كافة الرموز الرئيسية في القصائد الأربع ويعود للنقاط الكبرى فيها ـ للشعر والزمان والتاريخ وافتداء الزمان والانسان والحب الذي كان ممكنا أن يكون والذي هو على الدوام. ويبدأ بالعودة الى الفكرة الرئيسية في «إيست كوكر» [٢١٤ و٢١٥]، ويربط بينها وبـين مشـاكل فن الشعر التي أثارها في القصائد السابقة؛ ويتحدث عن العبارات والجمل التي تتحرك «في الزمان» ويشكل كل منها «نهاية وبداية» وتكـون معـا نمطا كنمط الزمان الذي كل لحظة فيه موت وولادة جديدة ومجموعها السكينة. في هذه السكينة تلتقي كل نهاية بكل بداية، لذا «فكل قصيدة كلمـة أخيرة» كالتي تقال في رثاء الأموات. ثم يربط الفكرة ذاتها بموضوع الموت والحياة من جديد، ويخلص منها الى فكرة اللحظة الخارجة عن الزمن، لحظة الجنينة ولحظة الكنيسة ـ وهكذا تكتمل دورة الرباعيات ويرجع الشاعر الى حيث ابتدأ («النهاية حيث يكون انطلاقنا»): لكن مع وجود فارق، هو ما اكتسبه من ادراك في هذه الاثناء؛ هذا الادراك يتجلى في الابيات [٢٣٢ ـ ٢٣٧]، حيث يذكر أن لحظة النشوة الصوفية («الوردة»)

التي تقع في الحياة الزمنية ولحظة الموت («الطقسوس») «دوامهما سواء»، أي أنهما فيها وراء الدوام بالمعنى الزماني وفي كيان الابدية اللازمانية . ويذكر ايضا أنه بما أن معنى التاريخ نمط اللحظات اللازمانية، فان غياب أو انعدام التاريخ او الذكريات الشخصية لا يفتدي الشعب أو الفرد من الزمان: فافتداء الزمان ليس في إنكاره أو القضاء عليه، بل في تجليته في نمط ابدي لا زماني؛ ـ هذه التجلية يجب ان تتم في الزمان. وهكذا، بينما بدت لحظة الجنينة كأنها بدون ماض ومستقبل، فان لحظة كنيسة لتل غدنغ مرتبطة بالزمان والتاريخ و«التربة ذات الخطورة». لذا ينهي الشاعر تأملاته الطويلة في فكرة الزمان والتاريخ بقوله: «التاريخ هو الآن وانكلترا».

ويفصل القسم الأول عن الثاني بيت واحد [٢٣٨] يتلفظ به صوت في الكنيسة الصامتة؛ وهو اقتباس من كتاب «سحابة اللامعرفة» وهو مؤلف صوفي انكليزي واضعه مجهول الهوية، ويعتقد أن إليوت يقصد باقتباسه منه ومن جوليان النوريشية أن يوسع افق التراث الروحي الذي ترمز إليه لتل غدنغ إلى ما قبل القرن السابع عشر، إلى الكتابات الصوفية الأولى في انكلترا.

والقسم الثاني اختتام واستعادة لكل الرموز التي وردت ما قبله، وتتخذ الرموز هنا كافة المعاني التي رمزت إلى بعضها هنا وإلى بعضها الآخر هناك في القصائد المختلفة. ففي الأبيات الاولى [٢٣٩ ـ ٢٤٢] عودة إلى موضوع البداية والنهاية في «إيست كوكر»، يلي ذلك ذكر البوابة التي تؤدي إلى حديقة الورد في «بيرنت نورتن»، ثم ذكر النهر والشلال من «دراي سلفجز»، ثم تشير الأبيات التالية [٢٤٨ ـ ٢٥٢] «للرباعيتين» الأولى والثالثة. والأبيات الأخيرة تعود لصورتي النار والوردة، وتتضمن صورة جديدة هي «عقدة النار المقببة» أو المتوجة، العقدة الشبيهة بالوردة والمنسوجة من النار والتي تنتظم فيها كل الاضداد. وتصور الأبيات الحقيقة الالهية (التي كانت جميع الرموز في الأبيات السابقة تشير إليها، وترمز الى الرؤية الصوفية اللازمانية) كنار وكحب معا: فاللهيب والزهرة، والروح والطبيعة، والكنيسة والجنينة، والألم والحب، تتحد معا وتصبح هي هي.

بهذه النهاية، التي تشابه نهاية «الفردوس» في دانته، يختم إليوت قصيدته و«رباعياته» - بل إنه يختم بها أكثر من هذا: فلما كانت بعض صوره هنا تعود الى قصائده الأولى، ولما كان إليوت بعد «الرباعيات» لم يكتب شعراً، فانه يختتم بها نتاجه الشعري بأكمله.

ومشكلة الزمان التي تعالجها هذه القصائد وتشكل هي والأبدية الموضوع الأبرز فيها، موضوع هام في سائر ضروب الفكر والأدب في هذا القرن، في العلوم والفلسفة وعلم النفس والقصة والشعر؛ عالجه فيها كثيرون في طليعتهم آينشتاين وبيرغسون وبروست وتوماس مان وفرجينيا وولف وإليوت. لكن نظريات العلم الحديث في موضوع الزمان لم تكن هي التي اعتمد عليها إليوت في «رباعياته»، رغم درسه لها (تتلمذ على بيرغسون في السوربون في ١٩١١، واهتم بآينشتاين)، بل كل ما فعلته انها جعلته يصوب اهتمامه نحو النظريات الفلسفية في الموضوع في تراث الشرق والغرب، خاصة التراث الفلسفي والصوفي معاً، الذي يشدد على فكرة الأبدية، وهي الفكرة التي يهملها العلماء والفلاسفة الحديثون لكن يجعلها إليوت محوراً في «رباعياته».

لكن إليوت لم ينتظر حتى «الرباعيات» قبل أن يكتب في موضوع الزمان، بل تعرض له، مطولاً أو باختصار مباشر أو تلميحاً، في بعض مقالاته وفي معظم قصائده - منذ أولاها، وكان قد كتبها عندما كان في السادسة عشرة من عمره وتدور حول موضوع الزمان، مروراً بمعظم قصائده ومسرحياته، حتى «الرباعيات» التي صار اختبار الزمان فيها أشد عمقاً ونضجاً ووضوحاً.

وتمثل «الرباعيات» في نظر جل نقاد إليوت قمة شعره، ويكادون يجمعون على أنها أروع مأثرة شعرية في الثلاثين سنة الأخيرة. وقد صرح إليوت قبل وفاته بقليل بأنه يعتقد أنها خير ما كتب، وأنها تتدرج جودة من رباعية لرباعية فتصل سمتها في «لتل غدنغ».

وهي شعر صعب، لا من حيث الشكل كما في القصائد الأولى وغموض الاشارات الأدبية والصور المختصرة المكدسة، بل من حيث أن غموض ما

في الحياة من مفارقات رئيسية ومن أسرار، ومن حيث الأفكار والإختبارات التي تتعرض لها، ومن حيث أن المعاني فيها ليست واضحة لدى قراءة عابرة ولم يعبر عنها بصورة قريبة للفهم ولغة مألوفة كما في الشعر التراثي: فالمعاني فيها تحتمل أكثر من تفسير واحد (بل إن بعض النقاد يرون أنه يمكن أن تطبق عليها أنواع التفسير الأربعة التي اعتمدها دانته في شعره) وتستلزم اندماجاً بين معنى ومعنى. وغموضها أيضاً ناتج عن كونها شعراً دينياً في عصر غير ديني.

فهي شعر ديني، لكن ليس بمعنى انها قصائد «تبشيرية» أو «وعظية»، بل هي (كما قال إليوت نفسه عن قصائد دانته ولوكريشس) لم تكتب كي تقنع القارىء وتفرض عليه قبولا فكرياً إنما لكي تنقل له عديلاً عاطفياً للأفكار، وما يعلمنا دانته ولوكريشس إنما هو ما يشعر به المرء عندما يعتنق هذه الاعتقادات. وقد صرح إليوت تصريحاً مماثلا بشأن هدفه من كتابة «رباعيات أربع» فقال إنه كان ينشد عدائل لفظية للاختبارات الصغيرة التي عاناها وللمعارف التي استقاها من قراءاته. فهو فيها لا يجادل ولا يقنع ولا يعلم، بل يعرض ويستقصي. وهي دينية بالمعنى العام لا الضيق، ورغم مسيحية الشاعر فان القارىء ذا الميول الصوفية مهما اختلف دينه يجد فيها ما يجده المسيحي. وقد لاحظ النقاد ان «الرباعية» الأولى ليس فيها أي عصر مسيحي، وأن «الرباعيات» كلها، عدا الثانية ربما، مصبوغة بالصبغة المسيحية أقل بكثير من إصطباغ قصائد إليوت ومسرحياته الأخرى بها. وهي شعر فلسفي بالمعنى ذاته: فهي لا تعرض نظرية فلسفية جديدة، بل تعرض نظرية - أو بالأحرى نمطاً - مستمداً من كتابات فلسفية عديدة ومن النظريات التي تحتوي عليها. وقصائده ليست تمثيلا لاختبارات، بمعنى أن الشاعر عرف مسبقاً ما هي الاختبارات وكتب القصائد ليمثلها ويعرضها، بل هي تقص للاختبارات، بمعنى ان ما قصد إليوت كشفه لم يتضح له الا وهو يعمل على القصائد ذاتها: فمعتقداته لم تكن نقطة انطلاق بل توصل إليها توصلا. «فرباعياته» أثر ديني، فلسفي، صوفي - لكنها أولا وآخراً أثر شعري.

وقد قال إليوت ذات مرة إنه لا بد لكل أديب عظيم من أن يكتب سيرته الـذاتية الروحية: وفي هذه «الرباعيات الأربع» كتب إليوت نفسه سيرته الذاتية الروحية.

بيرنت نورتن

I

الزمانُ الحاضرُ والزمانُ الماضي
حاضرانِ كلاهما، ربما، في الزمانِ المقبلِ،
والزمانُ المقبلُ يحتويه الزمانُ الماضي.
إن كان الزمانُ كلهُ حاضراً أبداً
كان الزمانُ كلهُ مستحيلَ الافتداء.
ما كان ممكناً أن يكونَ لهو تجريدٌ
يظلّ احتمالا مستديماً
في عالمِ النظر لا سواه.
ما كان ممكناً أن يكونَ وما كان
يشيرانِ إلى هدفٍ واحدٍ، حاضرٍ على الدوام. [١٠]
في الذاكرةِ صدى لوقعِ خطى
في الممرّ الذي لم نخطُ فيه
باتجاهِ البابِ الذي لم نفتحهْ قط
إلى جنينةِ الوَرد. كلماتي لها صداها
كذا، بعقلك.
لكنْ لأيّ قصدٍ

أنغّصُ الغبارَ على إناءِ أوراقِ وردٍ
لستُ أدري .
أصداءُ أخرى
تقطنُ الجنينة . أنقفو الأثر؟
أسرِعوا، قال العصفور، ابحثوا عنهمُ،
ابحثوا،
[٢٠] خلفَ المنعطف . عبرَ البوابة الأولى ،
إلى عالمنا الأولِ ، هل نتبعُ
خداعَ السُّمانى؟ إلى عالمنا الأولِ .
هنالك كانوا ، وقورينَ ، ومحتجبينَ عن النظر،
يتحركونَ خفافَ الوطءِ ، فوقَ الأوراقِ المائتة ،
في حرّ الخريف ، خلالَ الهواءِ الخافقِ ،
وهتفَ العصفورُ، مستجيباً
للموسيقى التي لم تصل السمع ، الخبيئةِ في
الآجام ،
واجتاز اللحاظُ غيرُ المرئيّ ، فقد كانت للورود
هيئةُ زهرٍ سُلّط عليه النظر.
[٣٠] هنالكَ كانوا كضيوف علينا ، راضين بنا

وراضين بهم.
وهكذا تحركْنا، وتحركوا، في سياقٍ منتظم،
في الممرّ الخليّ، إلى سياج البَقْسِ المستدير،
لننظرَ إلى الحوضِ المفرَغِ،
جافٌّ، الحوضَ، اسمنت جافٌّ، أسمرُ
الحافات،
فاذا بالحوضِ يمتلىء بالماء من ضوء الشمس،
وارتفعتِ اللوتسُ، برفقٍ، برفق،
والتمعَ السطحُ من قلبِ النور،
وكانوا خلفنا، يعكسُهُم الحوض.
ومرّتْ عندها سحابة، وإذا الحوضُ خالٍ.

[٤٠] وقال العصفور: اذهبوا، فإن الأوراق كانت
تعجّ بالاطفال،
المتوارينَ بانفعال، يتمالكون عن الضحك.
وقال العصفور: اذهبوا، اذهبوا، اذهبوا؛ إن
الجنس البشري
لا يستطيع أن يتحملَ قدراً كبيراً من الواقع.
الزمانُ الماضي والزمانُ المقبلُ

ما كان ممكناً أن يكونَ وما كان
يشيرانِ إلى هدفٍ واحدٍ، حاضرٍ على الدوام.

II

الثومُ والياقوتُ في الوحل
ينعقدان حولَ محورِ العجلِ الغائرِ.
السلكُ المرتعشُ في الدم
يتغنّى تحت الندوب المزمنة [٥٠]
يسكّنُ الحروبَ المنسيّةَ منذ طويل.
الرقصةُ في الشرايين
دورةُ المصلِ الدمويّ
ممثّلتانِ في مسرى النجومِ
ترقيان للصيف في الشجر
فوق الشجرةِ المتحرّكةِ نتحرك
في النور على الأوراق المعرّقة
ونسمعُ على الأرضِ المبتلّةِ
أدناهُ، الهلّوفَ والكلبَ مطاردَه
يُتابعانِ السياقَ كما فيما مضى [٦٠]
وقد تصالحا بين النجوم.

في النقطةِ الساكنةِ للعالمِ الدائرِ. لا جسداً ولا بغيرِ جسد ؛
لا من ولا إلى؛ في النقطةِ الساكنةِ، هنالك الرقص،
لكنْ لا وقوفَ ولا حركة . ولا تسمّها جمودا ،
حيث الماضي والمستقبلُ يقترنان. لا حركةَ من ولا إلى،
لا صعودَ ولا هبوط. لولا النقطةُ، النقطةُ الساكنة،
لما كان رقصٌ، وليس ثمةَ سوى الرقص.
لا أستطيع أن أقول إلا : «هنالكَ» كنا : لكني لا أستطيع أن أقول أين.
ولا أستطيع أن أقول كم استدمْنا، فان ذاك يضعُها في حيّزِ الزمان.

[٧٠] التحرّرُ الباطنيُّ من الرغبةِ العملية،
العتاقُ من الفعل والألم، العتاقُ من
الاضطرار الداخليّ والخارجي، لكنْ تحيطنا

نعمةٌ من الحسّ، ضوءٌ أبيضُ ساكنٌ ومتحرك.
ارتقاءٌ من دون حركة، تركيزٌ
من دون حذف، عالمٌ جديدٌ
والقديمُ أيضاً وقد أضحى جليّا، مُدركاً
في اكتمالِ نشوتهِ الجزئية،
في تسوية فزعه الجزئي.
لكنما سلاسلُ الماضي والمستقبلِ.

[٨٠] المنسوجةُ في ضعفات الجسد المتغيرِ
تقي البشرَ من السماء والدينونةِ
التي لا يستطيعُ أن يتحملّها الجسد.
الزمانُ الماضي والزمانُ المقبلُ
لا يسمحان إلا بوعيٍ يسير.
كونُكَ واعياً ليس يعني أنكَ في الزمان
لكنما في الزمان فحسبُ يمكن للحظة في جنينة
الورد،
للحظة في العريشة حيث يضربُ المطر،
للحظة في الكنيسة التي يلعبُ فيها الهواء وقتَ

نزولِ الدخان
أن تُستعاد؛ مرتبطةً بالماضي والمقبلِ .
عن طريق الزمانِ، وحدَهُ، يُقهرُ الزمان .

III

[٩٠] هنا محلُّ فتور
الزمانُ السابقُ والزمانُ اللاحقُ
في ضوء معتم : لا ضوءِ النهار
الذي يخلعُ على الأشكال سكينةً نيّرة
ويقلبُ الظلّ جمالا عابراً
ويوحي عن طريق الدوران البطيء بالديمومة
ولا الظلمةِ التي تطهّرُ النفسَ
وتفرّغُ الشهوةَ بالحرمان
وتنقّي الودّ من أمور الزمان.
لا امتلاءَ ولا خواء. بل ومضةٌ وحسبُ
[١٠٠] على الوجوهِ المجهّدةِ أضناها الزمان
وشغلَها عن انشغالٍ انشغال
العاجّةِ بالأوهام والخليّة من المعنى
بلادةٌ متورّمةٌ من غير تركيز
اناسٌ وقصاصاتُ ورق، تدوّمُها الريحُ الباردة

عينُها، لا بالحركة
بل بالامتناعِ عن الحركة؛ بينما العالمُ يتحركُ
بتشوّقٍ، علىَ طرقاتهِ المعدنيةِ
للزمانِ الماضي والزمان المقبلِ .

IV

الزمانُ والأجراسُ قد دفنا النهار،
الغيمةُ السوداءُ تختطف الشمس.
هل يلتفتُ عبّادُ الشمسِ إلينا، هل تتدلّى
[١٣٠] داليةُ القليماتيسِ، وتنحني لنا، والعنمُ والعسلوجُ
يتمسّكانِ ويتشبّثان؟

أصابعُ شجرةِ الطقسوسِ
الصاقعةُ
هل تلتفّ علينا؟ بعد أن
يلبّي جناحُ صيّادِ السمكِ نوراً بنور،
ويصمت، يسكنُ النورُ
في النقطةِ الساكنةِ للعالمِ الدائرِ.

٧

الكلماتُ تتحركُ، الموسيقى تتحرك
في الزمان فقط؛ لكنّ ما يحيا فحسب
لا يستــطيع إلا أن يمــوت. الكلماتُ، بعــد
التلفظِ، تتوقُ
[١٤٠] إلى الصمت. إنما عن طريقِ القالب، النمطِ،
تستطيع الكلماتُ أو الموسيقى أن تصَــلَ
السكينة، كما الاناءُ الصينيّ لا يني
يتحركُ على الدوام في سكينته.
لا سكينةِ الكمانِ، طوالَ رنينِ النغم،
لا ذاك وحدَه، بل وجودهما معاً،
أو قلْ إن النهايةَ تسبقُ البداية،
والنهاية والبداية كانتا دوماً هناك
قبلَ البداية وبعدَ النهاية.
وكلّ شيء هو دوماً الآن. الكلماتُ تتصدعُ،
[١٥٠] تتشققُ، وأحياناً تتكسرُ، تحتَ نير العبء،

بين اللاكيان والكيان.
فجأةً في بصيصِ ضوءِ شمس
[١٧٠] حتى والغبارُ يتحرك
يرتفع الضحكُ الخبيء
لأطفالٍ بين الأوراق الكثيثة
اسرِعوا الآن، هنا، الآن، على الدوام -
سخيفٌ الزمانُ الحزينُ الجديب
الممتدّ من قبل ومن بعد.

إيست كـوكـر

I

في بدايتي نهايتي. في تتابعٍ
تقوم البيوتُ وتسقط، وتتهاوى، وتُوسَّع،
وتُنقَّلُ، وتُقوَّضُ. وتُرمَّمُ، أو يحلّ مكانَها
حقلٌ مكشوفٌ، أو مصنعٌ، أو طريقٌ عام.
من الحجارة القديمة مبانٍ جديدة، من الخشب
القديم نيرانٌ جديدة،
من النيران القديمة رمادٌ، ومن الرماد تراب
هو الآنَ أجسادٌ، ونجْوٌ وفراء،
وعظامُ بشرٍ وحيوان، وسوقُ سنابلَ وأوراق.
البيوتُ تحيا وتموت: للبناء وقتٌ
وللعيش وللولادة وقت [١٠]
وللريح وقتٌ لتكسّرَ لوحَ الزجاج المرتخي
ولتهزّ الافريزَ حيثُ يخبّ فأرُ الغيط
ولتهزّ الستارَ الممزّقَ حيثُ شعارٌ صامتٌ قد
نُسِج.

في بدايتي نهايتي . يتساقط النورُ الآنَ
عبرَ الحقلِ المكشوف، تاركاً الزقاقَ العميقَ
المسيَّجَ بالأغصان، مظلماً عند العصر،
حيث تستند إلى حافة ريثما تمرّ عربة،
ويصرّ الزقاقُ العميقُ على اتجاهِ
القرية، المنوَّمةِ في
الحرّ الكهربائي . في الغمام الدافيءِ [٢٠]
تتشرّبُ الحجارةُ السمراءُ النورَ المغمّ، لا تعكس
شعاعَه .
زهراتُ الأداليا ترقد في الصمت الخاوي .
تنتظر البومَ المبكّر.

في ذلك الحقل المكشوف
إن لم تقتربْ كثيراً، إن لم تقترب كثيراً،
في منتصف ليلِ صيف، تستطيع أن تسمع
موسيقى
المزمارِ الخافتِ والطبلِ الصغير
وأن تراهم يرقصون حول أكوام النار

اقترانُ الرجل والمرأة
بالرقصِ ، الرامزِ للزواجِ ـ
سرٌّ عزيز النفعِ جليل.   [٣٠]
اثنين اثنين، وصالٌ ضروري ،
الواحدَ آخذاً بيد الآخر أو بذراعه
إشارةً إلى الوفاق. حول النار، مرة بعد مرة،
قافزين خلال اللهيب، أو مجتمعين في
حلقات ،
وقورين بسذاجة أو ضاحكين بسذاجة
رافعين أقداماً جلفةً بأحذيةٍ ثقيلة
أقـداماً من الـتراب ، أقداماً من الصلصال،
مرفوعةً بمرحٍ صاف ،
مرحِ من هم منذُ طويلٍ تحت التراب
يُقيتونَ الغلال. موحّدينَ ضربَ الخطى ،
حافظين الايقاعَ في رقصهم   [٤٠]
كما في حياتهم في الفصول الحيّة
زمنَ الفصول والنجوم
زمنَ الحلب وزمنَ الحصاد

زمنَ تضاجُع الرجل والمرأة
وتضاجُع الحيوان. أقدامٌ ترتفع وتهبط .
أكلٌ وشرب. زبلٌ وموت .

الفجرُ يومىء، ويومٌ آخرُ
يتهيأ للحرِّ والصمت. في البحر على بعدٍ تتثنّى
ريحُ
الفجرِ وتنبسط. أنا هنا
[٥٠] أو هناك، أو في مكان آخر. في بدايتي .

II

ما الذي تفعله أواخرُ تشرينَ
باضطرابات الربيع
ومخلوقاتِ قيظ الصيف،
وزهراتِ الثلج الملتوية تحت الأقدام
والخاطميَّةِ المشرئبة للأعالي
حمراء فرمادية فتهوي
والورودِ المتأخرة المليثة بالثلج المبكّر؟
الرعد الذي تقصفه النجوم الدائرة
يقلّد عرباتِ نصر
منشورةً في حروبِ أجرامِ السماء [٦٠]
العقرب يحارب الشمس
إلى أن تهويَ الشمسُ والقمر
المذنّباتُ تبكي ونيازكُ الأسدِ تطير
تطارد السمواتِ والسهول
المدوّمة في دوّامة ستحملُ

العالَم إلى تلك النار المدمّرة
التي تحرق من قبل أن تطغى الثلوج
كانت هذه طريقةً من طرق التعبير عن الموضوع
ـ ليست مرضيةً تماماً :
دراسةً متكلفةً بنمطٍ شعريٍ خلق ،
[٧٠] تترك المرء ما يزال في مصارعته المرهقة
للألفاظ والمعاني . الشعر لا يهمّ
لم يكن (لنبدأ من جديد) ما انتظره المرء أن يكون .
أي قيمة كانت لتكون للهدوء الذي ارتقبناه طويلا ،
ورجوناه طويلا ، لرصانة الخريف
وحكمةِ الشيخوخة؟ هل خدعونا
أم خدعوا أنفسهم ، الشيوخُ الخافتو الأصوات ،
فخلّفوا لنا مجردَ وصفة للخداع ؟
الرصانةُ غباوةٌ مقصودةٌ وحسب ،
الحكمةُ معرفةُ أسرارٍ ميتةٍ وحسب
[٨٠] لا تفيد في الظلمة التي توغلوا فيها بأبصارهم

أو حوّلوا أبصارهم عنها. يتراءى لنا، أن ليس
هناك،
في أحسن الاحتمالات، إلا قيمة محدودة
في المعرفة المستمدة من الخبرة.
المعرفة تفرض نمطاً، وتلفّق،
فالنمطُ جديدٌ في كل لحظة
وكلُ لحظة تقويمٌ جديد
ومذهلٌ لكّل ما كنّاه. إنما يزول عنا الخداع
بخصوص ذاك الذي، إن خدَع، فليس بوسعه
بعد أن يؤذينا.
في المنتصف، ليس في منتصف الطريق فقط
بل في الطريق بطولها، في غابة مظلمة، في عليّقة، [٩٠]
على حافةِ حمأة، حيث لا محطّ أمينَ لقدمٍ،
تهدّدُنا الوحوشُ، والأضواء الوهمية،
معرّضين أنفسنَا لخطرِ السحر. لا تحدثّني
عن حكمة الشيوخ، بل بالأحرى عن
جهلهم،

عن خوفِهم من الخوف والخَبَل، خوفِهم من المسّ،
من أن يملكَهم آخرُ، أو آخرون، أو الله.
الحكمـةُ الـوحيدةُ التي نستـطيع أن نأمـل في تحصيلها هي حكمةُ الاتضاع : ليس للاتضاع نهاية.

البيوتُ غابت كلُها تحت البحر.

[١٠٠] الراقصون غابوا كلُهم تحت التل.

III

ظلامٌ ظلامٌ ظلامٌ جميعُهم يمضون في الظلام ،
في الفضاءات الفارغة بين النجوم ، الفارغون في
الفراغ ،
القادة ، وأصحابُ المصارفِ التجاريةِ ، والأدباء
المرموقون ،
وأنصارُ الفنونِ الأسخياءُ ، والسياسيون
والحاكمون ،
وموظفو الدولةِ البارزون ، ورؤساءُ اللجانِ
العديدة ،
وأربـــابُ الصنــاعــاتِ والمتعهــدونَ الصغــار ،
جميعُهم يمضون في الظلام ،
ومظلمةٌ الشمسُ والقمر ، وسجلُّ غوثا
ومجلةُ البورصة ، ودليلُ المديرين ،
وباردُ الحسّ ومفقودٌ دافعُ العمل .
ونمضي جميعُنا معهم ، في الجنازة الصامتة ، [١١٠]

ليست جنازةَ أحد، فما ثمة أحدٌ فيُدفَن.
قلتُ لنفسي، اسكني، ودعي الظلام يحلّ
عليكِ
الذي سيكون ظلامَ الله. كما تُطفأ، في المسرح
الأنوارُ، كي يُبدّلَ المشهد
وتُسمعُ في الجناحين قرقعةٌ جوفاء، وتتحركُ
الظلمة في الظلمة،
وندركُ أن التلال والأشجار، والمنظرَ الشامل
البعيد
والواجهةَ البارزة الأخّاذة تُجرّ كلها عن المكان ـ
أو كما، عندما يتوقف قطارٌ تحت الأرض، في
نفقه، طويلا بين محطتين
ويتعالى الحديثُ ويتلاشى ببطء
[١٢٠] وترى الفراغَ العقليّ خلفَ كل وجه يتعاظم
ولا يترُكُ إلا الفزع المتزايد، من أنه ليس هناك
ما يشغل الفكر؛
أو عندما يعي العقلُ، بفعل الأثير المخدّر،
لكنما لا يعي أيّ شيء ـ

قلتُ لنفسي، اسكني،
وانتظري بدون رجاء
فلو كان رجــاءٌ لكــان رجـاءَ الشيء الغلط؛
انتظري بدون محبة
فلو كانت محبـةٌ لكـانت محبـةَ الشيء الغلط؛
يتبقّى الايمان
لكنما الايمانُ والمحبةُ والرجاء تكمن جميعاً في
الانتظار.
انتظري بدون تفكير، فلستِ مهيأةً للتفكير،
وكذا تكون الظلمةُ النورَ، والسكينةُ الرقص.
وشوشةُ الجداولِ الجارية، وبرقُ الشتاء.
[١٣٠] الصعترُ الخفيّ والتوتُ البريّ،
الضحكُ في الجنينة، والنشوةُ المنعكسة
غيرُ الزائلة، بل المتطلبّةُ والمشيرةُ إلى ألمِ
الموتِ والولادة.
تقول إني أكرّرُ
شيئاً قلتُه من قبل. سأقوله مرةً أخرى.
هل أقوله مرةً أخرى؟ كيما تصلَ إلى هناك،

لنصلَ إلى حيث أنت، لترحلَ من حيث لستَ
أنت،
عليكَ أن تذهب في طريقٍ ليست بها
نشوة.
كيما تصلَ إلى ما لستَ تعرف
عليكَ أن تذهب في طريقٍ هي طريق
الجهالة.
[١٤٠] كيما تمتلكَ ما لستَ تمتلك
عليكَ أن تذهب في طريقِ التجرد.
كيما تصلَ إلى ما لستَ إيّاه
عليكَ أن تذهب عن الطريق التي لستَ
فيها أنت.
وما لستَ تعرف هو الشيء الوحيدُ الذي تعرف
وما تمتلكُ هو ما لستَ تمتلك
وحيث أنتَ هو حيث لستَ أنت.

IV

الجرّاحُ الجريحُ يُعملُ سكّينَ الصُلبِ
الذي يستجوب الجزءَ العليل؛
تحت اليدين الداميتين نُحسُّ
[١٥٠] بالرأفة الحادّة بفنّ الشافي
تحلّ أحجيةَ بيانِ الحرارة.

عافيتُنا الوحيدةُ المرض
إن أطعنا الممرضةَ المحتضرة
المهتمةَ دوماً لا بأن تبعث فينا السرور
بل بأن تذكّرنا بلعنتنا ولعنة آدم،
وبأننا لنُشفى، على علّتنا أن تصيرَ من سيء
لأسوأ.

الأرضُ كلُّها مستشفىً لنا
وقَفَهُ المليونيرُ المفلسُ،

فيه، إن تحسّنا، سوف
[١٦٠] نموت بالعناية الأبوية الشاملة
التي لن تتخلى عنا، بل تخطو أمامنا في كل
مكان.

ترتقي البرداءُ من القدمين للركبتين،
الحمّى تغنّي بأسلاكٍ ذهنية.
إن أردتُ الدفء، عليّ أن اقرسَ
وارتجفَ في نيرانٍ مطهريةٍ باردة
ورودُ لهيبُها، والدّخانُ عوسج.

الدمُ المنقّطُ شرابُنا الوحيد،
الجسدُ الدامي طعامُنا الوحيد:
رغم هذا يطيب لنا أن نظن
أننا جسدٌ ودمٌ
سليمان قويان
[١٧٠] وأيضاً، رغم ذاك، نسمي هذه الجمعة
عظيمة.

٧

وهـا أنـذا، في منتصف الطريق، وقد قضيتُ
عشرين عاماً -
عشرين عاماً راح معظمها هدراً، أعوامِ «ما بين
الحربين» -
أحاول أن أتعلم كيف أستعمل الألفاظ، وكلُّ
محاولة
بدايةٌ جديدة تماماً، وضربٌ آخرُ من ضروب
الفشل
فالمرء إنما تعلّم كيف يمتلك ناصيةَ الألفاظ
ليعبِّر عما ليس يبغي بعدُ أن يقوله، أو الطريقة
التي
لم يعد يميل إلى أن يقوله بها. وهكذا فكلُّ
مغامرةٍ
استهلالٌ جديد، وغارةٌ على ما يعجز عن
الافصاح

[١٨٠] بعتادٍ رثيثٍ متزايدِ التلف
في الفوضى العامة فوضى انعدام دقةِ الشعور
وكتائبِ العاطفة الهائجة. وذاك الذي يمكن قهره
بالقوة والتسليم، قد اكتشفه من قبل
مرةً أو مرتين، أو مراراً عديدة، أناسٌ لا يسع المرء أن يأمل
في مباراتهم ـ لكن ليست المسألةُ مسألةَ مزاحمة ـ
ليس ثمة إلا الكفاحُ لاستعادة ما فُقد
ووُجد وفُقد مرةً بعد مرة: والآن، في ظروفٍ
تبدو غيرَ مواتية. لكن لا ربحَ ربما ولا خسارة.
أما نحن، فما علينا إلا المحاولة. ما عداها ليس
من شأننا.

[١٩٠] البيتُ هو المكانُ الذي ينطلق المرء منه.
عندما يتقدم بنا العمر
يصبح العالمُ أغربَ، ونمطُ الأمواتِ والأحياء
يزداد تعقيداً. لا اللحظة العميقة

بمعزل عن سواها، بلا قبل ولا بعد،
بل عمرٌ يشتعل في كل لحظة
ولا عمر امرىء واحدٍ فحسب
بل وعمر حجارةٍ قديمةٍ لا يمكن فكّ أسرارِها.
للعشية تحت ضوء النجوم وقت،
وللعشية تحت ضوء المصباح وقت
(عشية التفرج على مجموعة الصور).

[٢٠٠] الحبّ أقربُ ما يكون ذاته
عندما لا يعود الهُنا والآنَ يهمّان.
على الشيوخ أن يكونوا كشّافةً
الهُنا والهُناك لا يهمّ
علينا أن نسكن وأن نتحرّك أبداً
إلى عمقٍ آخرَ
بغيةَ اتحادٍ تالٍ، وشركة أعمق
عبرَ البرد المكفهّر والبلقعِ المقفر،
نداءِ الموجة، نداء الريحِ مياهِ
طائرِ النوء وخنزيرِ البحرِ الشاسعة. في نهايتي
بدايتي.

دراي سلفجـز

I

أنا لا أعرف عن الآلهة الكثير، لكني أحسب
النهرَ
الهاً قوياً أسمرَ ـ عبوساً جامحاً لا يذلَّل،
صبوراً لحدّ، معتَرَفاً به أولَ الأمر كتخم،
مفيداً، لا يُركَن إليه، كناقلٍ للبضائع،
ومن ثَمّ مشكلةً وحسبُ تواجه باني الجسور.
فاذا ما حُلّت المشكلة، كاد سكان المدن ينسونَ
الالهَ الأسمرَ ـ لكنه متصلبٌ ابدا،
يحتفظ بفصوله وثوراته، مدمّرٌ ومذكّرٌ
بما يطيب للناس أن ينسوه. لا يكرّمهُ،
لا يترضّاه

[١٠] عابدو الآلة، لكنه ينتظرُ، يترقبُ وينتظر.
ايقاعُه كان موجوداً في غرفةِ نومِ الصغار،
في الايلنتوس الكثّ في الباحة بنيسان،
في رائحة الاعتاب على المائدة في الخريف،

وحلقات المساء في ضوء الغاز في الشتاء .

النهرُ في داخلنا، البحرُ حولنا من كل
صوب،
البحر حافةُ البر أيضاً، الصوانُ
الذي يتوغّل فيه، الشطوطُ التي يقذف إليها
بتلميحاته لخليقةٍ أخرى واقدم :
صليبِ البحر، وملكِ السراطين، وصلبِ
الحوتَ؛
[٢٠] البِرَكِ التي يعرض فيها على فضولنا
الطحلبَ الرقيقَ وشقائقَ البحر.
يقذف بخسائرنا، بالشبكة الممزقة،
مصيدةِ سرطان البحر المحطمة، المجدافِ
المكسر
ومعداتِ أمواتٍ اجانب. للبحر اصواتٌ
عديدة،
آلهةٌ عديدون وأصواتٌ عديدة .
الملحُ على النسرين

الضبابُ في شجر الشربين.
نباحُ البحر
وعواءُ البحر، صوتان مختلفان
كثيراً ما يُسمعان معاً: عويلُ حبال الصواري،
وعيدُ الموجة التي تتكسر على الماء ومداعباتها،
[٣٠] الهديرُ البعيد باسنان الصوان،
النذيرُ الناحب من رأس البر المقترب
كلُّها أصوات بحر، والزفّارة المتأرجحة
المستديرةُ نحو البر، والنورس:
وتحت نير الضباب الصامت
الجرسُ القارعُ
يقيس زماناً ليس زمانَنا، يرنّه
عجاجُ القاع البطيء، زماناً
اقدمَ من زمان الساعاتِ الضابطة، اقدمَ
من الزمان الذي تحسبه نسوةٌ مضطرباتٌ قلقات
[٤٠] لم يغمضْ لهن جفن، يخطّطن المستقبل،
يحاولن أن يحللن، أن يكررن، أن يفككن
أن يصلن بين الماضي والمستقبل،

ما بين منتصف الليل والفجـر، عندما الماضي
خداعٌ بأكمله،
والمستقبلُ لا مستقبلَ له، قبل هزيعِ الصباح
عندما يقف الزمانُ ولا ينتهي الزمانُ ابدا؛
وعجاجُ القاع، الكائنُ الآنَ ومنذ البدء كان،
يرنّ
الجرس.

II

أين نهايةُ العويلِ الصامت،
[٥٠] الذبولُ الساكتُ لأزهار الخريف
التي تنفض اوراقها وتبقى ساكنة؛
اين نهايةُ الحطامِ المنجرف،
صلاةُ العظام على الشاطىء، الصلاةُ
التي لا تُصلّى لدى الاعلان الوبيل؟

لا نهاية، بل مزيد: تتالي
وتعاقبُ ايامٍ وساعاتٍ أُخر،
بينما تتخذ العاطفةُ لذّاتها السنينَ
الخاليةَ من العواطف، سني العيش بين فتاتِ
ما كان يُؤمن بأنه أشدّ ما يُعوّل عليه ـ
[٦٠] والأنسبُ لذا لأن يُجحدَ.

ثمة المزيدُ الأخير، الكبرياء

الواهنةُ أو الامتعاضُ لوهن القوى،
الولاء للا أحد فكأنه لا ولَاء،
في قاربٍ منجرف يدلف الماء فيه ببطء،
الاصغاءُ الصامت للغّطِ
الأكيدِ لجرسِ الاعلانِ الأخير.

أين نهايةُ صيادي السمك المقلعين
في ذيل الريح، حيث يربض الضباب؟
نحن لا نستطيع أن نتخيل زماناً لا محيط له
ولا محيطاً لم تُنثر عليه النفايا [٧٠]
ولا مستقبلاً ليس عرضة
كالماضي، أن يكون لا مقصدَ له.

علينا أن نتخيّلَهم ابداً ينزحون الماء،
ويطرحون الشباكَ ويسحبونها، بينما يقطبُ
الشمال الشرقي
فوق المياه الضحلة التي لا تتغيّر ولا تتآكل
أو يقبضون رواتبهم، يجففون القلوعَ عند

المراسي؛
لا أنهم يقومون برحلةٍ لا تعود بفائدة
من أجل سحبةٍ لا تستحق النظر.
ما من نهاية، للعويل الصامت.
[٨٠] من نهاية لذبول ازهار ذابلة،
لتحرّك الألم الذي لا ألمَ فيه ولا حراك،
لجرف البحر والحطام المنجرف،
صلاة العظام للموت إلهها. ليس الا الصلاة
التي بالجهد، بالكاد
تُصلّى، صلاة البشارة الفريدة.

عندما يتقدم المرء في العمر، يبدو
ان للماضي نمطاً آخرَ، ولا يبقى مجردَ تسلسل ـ
أو حتى تطور: فهذا التطورُ وهمٌ لحدّ
تشجّع عليه آراء النشوء والارتقاء السطحية،
ويغدو، في عقول العامة، وسيلةً لانكار
الماضي.
[٩٠] لحظات السعادة ـ لا الشعور بالرفه،

بنيل المرام، بالاكتمال، بالأمان أو بالوداد،
أو حتى وجبة ممتازة، بل الاشراق المفاجىء -
عرفنا التجربةَ لكن فاتَنا المعنى،
والاقترابُ من المعنى يعيد التجربة
بشكلٍ مختلف، فوق أيّ معنى
يمكن أن ننسبَه للسعادة. قلتُ قبلاً
ان التجربة الماضية التي يعيدها المعنى للحياة
ليست تجربةَ حياةٍ واحدةٍ فحسب
بل أجيالٍ عديدة - ولا ننسَ
[١٠٠] شيئاً قد يكون فائقَ الوصف تماماً:
النظرة الخلفية وراء يقين
التاريخ المسجل، اللفتة الخلفية
للوراء، نحو الهول البدائي.
ويتجلى الآن لنا أن لحظاتِ الألم
(سواء تأتتْ، أم لم تتأتَّ، عن سوء فهم،
اذ رجونا الأشياء الغلط أو تخوفنا من الأشياء
الغلط،
ليس محلَّ بحث) هي أيضاً دائمة

لها الدوامُ الذي للزمان. نقدّر هذا
في ألم الآخرين، الذي كدنا نعانيه،
[١١٠] المتعلقِ بنا، أكثرَ منه في ألمنا نحن.
فماضينا نحن تغطّيه تياراتُ الفعل،
لكنّ عذابَ الآخرينَ يظلّ تجربة
لا تحدّ منها، لا تبليها فيها بعد ندامة.
الناس يتغيرون، ويبتسمون: أما الألمُ فيبقى.
الزمانُ الذي يدمّرُ هو الزمانُ الذي يصون،
كالنهر بوسقته من الزنوجِ الموتى، والأبقارِ
وأقفاصِ الدجاج،
التفاحةِ المرة والعضة في التفاحة.
والصخرة الوعرة في المياه المضطربة،
يغمرها الموج، يحجبها الضباب؛
[١٢٠] في أيام السكينة والراحة ليست غيرَ نصب،
وهي في الطقس المواتي لسير السفن علامةٌ
بحريةٌ على الدوام
للسير على هدايتها: لكنها في الفصل القاتم
أو الهياج المفاجىء، ما كانته على الدوام.

III

أتساءل أحياناً ان كان هذا ما قصده كريشنا ـ
من جملة ما قصد ـ أو طريقة أخرى لقول الشيء
ذاته :
ان المستقبل انشودةٌ بهتتْ، وردةٌ ملكيةٌ أو باقةُ
خزامى
من التحسّر بشوقٍ على من لم يجيئوا بعد فنتحسّر
عليهم،
مكبوسة بين أوراق صفراء لكتابٍ لم يُفتحْ قط .
وطريقُ الصعود طريقُ النزول، وطريقُ التقدم
طريقُ الرجوع .
[١٣٠] ثمةَ أمرٌ لا تستطيع أن تجابهه باستمرار، لكنه
أكيد،
انّ الزمان ليس بشافٍ: والمريض ولّى .
عندما يتحرك القطارُ، وينصرف الركاب
للفواكه والصحف والرسائلِ الرسمية

(وقد ترك مشيعوهم الرصيف)
تنبسط اساريرُهم من الغمّ للراحة،
على الايقاعِ الناعسِ لساعاتٍ مائة.
للأمام، أيهاَ المسافرونَ! لا الهاربين من الماضي
إلى حيواتٍ مختلفة، أو إلى أيّ مستقبل؛
لستمُ الاشخاصَ اياهم الذين غادروا تلك
المحطة

[١٤٠] أو الذين سيصلون أيّ محطة نهائية،
بينما تتقارب خلفكم خطوطُ الحديد الآخذةُ في
الضيق؛
وعلى ظهر السفينة الهادرة
وأنتم تراقبون خطَّ المياه المتّسعَ خلفكم،
لا تفكّروا «الماضي انقضى»
أو «المستقبلُ أمامَنا».
عندما يحلّ الظلامُ، في حبالِ السفينة وسلكِ
الهواء،
يعلن صوتٌ (لكنها ليس للاذن،
صدفة الزمان المهمهمة، ولا بأيّ لسان)

«للأمام، يا من تظنون أنكم تبحرون؛
[١٥٠] لستم الذين رأوا المرفأ
يتراجع، أو الذين سينزلون إلى البر.
هنا بين الشاطىء الاقرب والأقصى
بمعزلٍ عن الزمان، فكّروا في المستقبل
والماضي بفكرٍ سواء.
في اللحظة التي ليست بلحظةِ فعلٍ أو جمود
يمكنكم أن تتلقّوا هذا: «على مرتبة الكيان مهما
تكن
التي قد يكون عقلُ الانسان منصبّاً
وقتَ الموت»، ـ هذا هو الفعل الوحيد.
(ووقتُ الموت كلُّ لحظة)
[١٦٠] الذي سيثمر في حياة الآخرين:
«ولا تفكروا في ثمر الفعل.
للأمام.
أيها المبحرون، أيها البحارة،
يا من تصلون شطّ الأمان، ويا من ستعاني
أجسادُكم محاكمةَ البحر وحكمَه

أو حادثاً ما، هذا مقصدُكم الصحيح».
بمثل هذا حثّ كريشنا أرجونا
في ساحة القتال.
لا وداعاً،
بل للأمامِ، أيها المبحرون.

IV

أيتها السيدةُ، المنتصبُ مزارُها على أنف
الجبل،
[١٧٠] صلّي لأجل جميع مَن في السفن، مَن
تتعلق أعمالهم بالسمك،
ومَن يُعنَون بكل تجارة مشروعة
ومَن يشرفون عليهم.

كرّري أيضاً صلاةً لأجل
النسوةِ اللواتي شهدن ابناءَهن أو أزواجَهن
ينطلقون، ولا يعودون:
«يا ابنةَ ابنكِ»،
يا مليكةَ السماء.

وصلّي أيضاً لأجل مَن كانوا في السفن،
[١٨٠] وأنهوا رحلتهم على الرمال، في شفتي البحر

أو في الحلق الدجيّ الذي لن يلفظهم
أو في أيّ مكـان لا يمكن فيه أن يسمعوا من
جرس البحر صوتَ
البشارةِ المستديمة.

V

مخاطبةُ المرّيخ، مناجاةُ الأرواح،
وصفُ سلوكِ هولةِ البحر،
كشفُ المستقبل عن طريق النجوم، أو العرافة،
أو فتح المندل،
مشاهدةُ أمراضٍ في التواقيع، استخراجُ
سيرةٍ من خطوط الكفّ
ومأساةٍ من الأصابع؛ اطلاقُ الطيرة
بالقرعة، أو ورق الشاي، فكُّ لغز المحتّمِ [١٩٠]
بأوراق اللعب، العبثُ بالمخمّساتِ
أو بالحوامض البلورية، أو تحليلُ
الصورةِ المتواترةِ إلى أهوالِ ما قبل الوعي -
سبرُ غور الرحم، أو القبر، أو الاحلام؛ كلّ
هذي تسلياتٌ
ومخدراتٌ مألوفة، ومن محتويات الصحف:
وستظلها على الدوام، بعضُها بوجهٍ خاصٍ

عندما تكون الشعوب في شدة وعندما تخيّم
الحيرةُ
سواءً على شواطىء آسيا، أو في شارع إدْجْويرْ.
فصولُ المرء يتحرّى الماضيَ والمقبلَ
[٢٠٠] ويتمسّك بذلك البُعد. لكن ادراكَ
نقطةِ التقاطع بين الزمانِ
واللازمان، شاغلٌ من شواغل القديس -
بل انه ليس شاغلا، انما هو شيء يُعطَى
ويؤخذ، في الموت بالحب طوالَ حياة،
والغيرة ونكران الذات وتسليم الذات.
أما لأكثَرنا، فليس هناك إلا اللحظةُ
المُغفَلة، اللحظةُ في الزمان وخارجَ الزمان،
نوبةُ الذهول، غائبين في بصيص ضوء شمس،
الصعتر الخفي، أو برقُ الشتاء
[٢١٠] أو الشلالُ، أو موسيقى سمعتَها بعمق بالغٍ
يجعلك لا تسمعُها أبداً، لكنما أنتَ الموسيقى
طالما الموسيقى تدوم. ما هذه الا تلميحاتٌ
وحزور،

تلميحاتٌ تتبعها حزور؛ وما تبقّى
هو الصلاة، والطقوس، والنظام، والتفكير
والفعل.
التلميحةُ المحزورةُ نصفَ حزر، الهبة المفهومةُ
نصفَ فهم، هي التجسد،
هنا وحدةُ مراتب
الوجودِ المستحيلَةُ وحدةٌ فعلية،
هنا الماضي والمقبلُ
يُقهَران، ويُوفَّق بينهُما،
[٢٢٠] حيث كان الفعل لولا هذا حركةَ
ما يُحرَّك فحسب
وليس فيه مصدرٌ لحركة ـ
تدفعه قوىً شيطانية،
رجيمة. والفعلُ الصحيح هو التحررُ
من الماضي ومن المستقبل أيضاً.
أما لأكثرنا، فهذا هو الهدفُ
الذي لن يتحققَ قط هنا؛
نحن، الذين لم نُهزَم انما

لاننا ظللنا نحاول؛
[٢٣٠] القانعين في النهاية
إن غذّى رجوعُنا الزمنيّ
(على بعدٍ غير كبير عن شجرة الطقسوس)
حياةَ التربة ذاتِ الخطورة.

لتل غدنغ

ا

ربيعٌ منتصفِ الشتاء فصلٌ قائمٌ بذاته
سرمديٌّ وان يكنْ موحلاً نحو المغيب،
معلقٌ في الزمان، بين قطبٍ ومدار.
عنـدما يكون النهارُ القصيرُ أسطعَ ما يكون،
بفعل الصقيع والنار،
تُلهب الشمسُ الوجيزةُ الثلجَ، على البِرَك
والخنادق،
ببردٍ بلا ريح هو حَرٌّ الفؤاد،
فتعكس في مرآةِ ماء
وهيجاً يُعمّي النَظرَ في العصر المبكّر.
ويستفزّ الروحَ الخاملَ تألّقٌ أشدّ من
تأججِ غصنٍ، أو مجمرة: لا ريحَ، بل نار [١٠]
عَنصرية
في الزمان المظلم من السنة. ما بين الذوبان
والتجمد

عصارةُ النفس ترتجف. لا رائحةَ أرضٍ هناكَ
ولا رائحةَ لذي حياة. هذا زمانُ الربيع
لكن ليس في تقديم الزمان. الوشيعُ الآن
مبيضٌ لساعة بتنوير الثلجِ
العابر، ازدهارٌ فجائيٌّ أكثر
من ازدهار الصيف، بلا برعمة أو ذبول،
لا وجود له في منهج التوالد.
أين الصيفُ، صيفُ الصفرِ
الذي لا يمكن تصوّرُه؟

[٢٠] إن جئتَ هنا،
آخذاً الطريقَ الذي من المرجح أن تأخذه
من الموضِع الذي من المرجح ان تجيء منه،
ان مررتَ هنا زمن الزعرور، وجدتَ الوشيع
أبيضَ، بأيّارَ، من جديد، له أريجٌ شَبِق.
ولتَجدُ الشيء ذاتَه في نهاية الرحلة،
ان جئتَ ليلاً كملك كسير،
إن جئتَ نهاراً دون أن تعرف ما الذي جئتَ

لأجله،
لتَجدُ الشيء ذاتَه، حين تهجر الطريق الوعرة
وتتجه خلف حظيرة الخنازير إلى الواجهة
القائمة
[٣٠] وبلاطةِ الضريح. وما ظننتَ انكَ جئتَ لأجله
انما هو قشرةٌ فحسب، غشاءُ معنى
لا ينطلق القصدُ منه إلا عندما يتحقق
ان حدث ذاك اطلاقاً. إما انه لم يكن لك قصد
أو أن القصد أبعدُ من الغاية التي تصورتَها
وقد غيّره التحقق. ثمة أمكنة أخرى
هي أيضاً آخرُ العالم، بعضُها في شدقَيَ البحر،
أو فوق بحيرة قائمة، بصحراء أو مدينة ـ
لكن هذا أقربُها، مكاناً وزماناً،
الآنَ وفي انكلترا.

إن جئتَ هنا،
[٤٠] آخذاً أيّ طريق، منطلقاً من أيّ مكانٍ كان،
في أيّ وقت أو أيّ فصل،

لتَجدُ الشيء ذاتَه : سيكون عليكَ أن تخلع
الحسّ والفكر. لستَ هنا لتتحقق ،
أو لتطّلع ، أو لتُروي الفضول
أو ترفع التقارير. انتَ هنا لتجثو
حيث الصلاةُ جديرة . والصلاةُ أكثرُ
من ترتيبِ الفاظ ، أو انشغالِ العقل
المصلّي انشغالاً واعياً، أو جَرْسِ الصوت يصلّي .
وما عجز الامواتُ عن قوله ، وهم على قيد الحياة ،
[٥٠] يستطيعون أن يخبروك به ، وقد ماتوا : حديثُ
الأموات ناريّ اللسان أكثر من لغة الأحياء .
هنا ، تَقاطُعُ لحظةِ اللازمان
هو انكلترا وفي لا مكان . قطّ وعلى الدوام .

II

رمادٌ على كمّ شيخ
كلُّ ما تترك الورودُ المحروقةُ من رماد .
غبارٌ معلّقٌ في الهواء
يشير للمكان الذي انتهت فيه قصة .
الغبارُ المستنشَقُ كان بيتاً ـ
جداراً ، وافريزاً وفأراً .
موتُ الرجاء واليأس ، [٦٠]
هذا موتُ الهواء .

فيضانٌ وقحط .
على العينين وفي الفم ِ ،
ماء ميّتٌ ورملٌ ميت
يتنازعان على الغلبة .
التربةُ الملفوحة المقلوبة
تذهل لأباطيل العناء ،

تضحك بلا مرح .
هذا موت التراب .

[٧٠] الماء والنار يخلفان
البلدةَ، والمرتعَ والحشائش .
الماء والنار يهزأان
بالقربان الذي جحدناه .
الماء والنار سيُبليان
الأسسَ المشوّهةَ التي نسيناها ،
أسسَ المقدس والجوقة .
هذا موتُ الماء والنار .

في الساعة المبهَمة قبل الصباح
عند انتهاء الليل اللامتناهي
[٨٠] عند النهاية المتكررة لما لا ينتهي
بعد أن مرّت الحمامةُ القاتمة ذاتُ اللسان
المرتعش تحت أفق رجوعها
بينما كانت الأوراقُ المائتة ما تزال تقرقع

كالتنك
على الأسفلت حيث لم يُسمع أيّ صوتٍ آخرَ
بين ثلاثِ مناطقَ كان يتصاعد منها
الدخان
لقيتُ امرءاً يمشي، متلكئاً ومستعجلا
كأنه منجرفٌ نحوي كالأوراق المعدنيةِ
المستسلمة لريح الفجر في المدينة.
وعندما أمعنتُ في الوجه المطأطىء
تلك النظرةَ المتفحّصةَ التي نسلّطها على [٩٠]
أول غريب نلقاه في الغسق المنقشع
وقعتْ عيني فجأة على ملامحِ معلمٍ
ميّتٍ
كنتُ أعرفه، ونسيتُه، واستعدتُ ذكراه لحدّ
واحد وأكثرَ من واحد في الوقت ذاته؛ في
قسماته السوداء
المحروقة عينا شبحٍ مألوفٍ مركّب
أليفٍ ومتعذّرٍ على التحقق منه في الوقت ذاته.
وهكذا اتّخذتُ دوراً مزدوجاً، وصحتُ

وسمعتُ سواي يصيح : «ماذا، أأنتَ هنا؟»
مع أننا لم نكن. كنتُ ما أزال كما أنا،
[١٠٠] أعرف ذاتي لكني شخص آخر ـ
أما هو فوجهٌ ما زال بطور التكوّن ؛ ومع هذا فقد كانت الكلماتُ
كافيةً لفرض التعرّف الذي سبقْته.
وهكذا جُلنا، مُذعنَيْن للريح المشتركة،
غريبٌ واحدُنا للآخرِ فلا مجال لسوء تفاهم،
على وئام في زمن التقاطع هذا
زمنِ اللقاء في لا مكان، بدون قبل وبعد،
جُلنا في الرصيف دوريةً ميتة.
قلتُ : «سهلةٌ الدهشةُ التي أشعر بها،
لكن السهولة باعثُ الدهشة. تكلّمْ اذاً :
[١١٠] قد لا أفهم، قد لا أتذكر».

وأجاب: «لستُ متلهّفاً على اعادة
أفكاري ونظرياتي التي قد نسيتَها.
لقد أدّتْ مهمتَها؛ فدعْها وشأنَها.
هكذا أيضاً أفكارُكَ ونظرياتُك، وأرجُ أن يغفرها
الآخرون، كما أتوسلِ اليكَ أن تغفر
كلا الرديء والحسن. فاكهةُ الموسمِ الفائتِ قد أُكلتْ
وسيرفسُ الحيوانُ المشبعُ السطلَ الفارغَ.
فألفاظُ السنة الفائتة تخصّ لغةَ السنة الفائتة
وألفاظُ السنة القادمةِ تنتظر صوتاً جديداً.
[١٢٠] لكن، بما أنّ المعبرَ لا يُقيمَ الآن عراقيلَ ما
أمام الروح القلق والمتنقلِ
بين عالمين أضحيا متشابهَيْن جداً.
فاني أجد الفاظاً لم أفكر قطّ في التفوه بها
في شوارعَ لم أفكر قطّ اني سأزورها من جديد
عندما تركتُ جسمي على شاطىء

بعيد .
وإذ كان الكلامُ موضوعَ اهتمامنا، والكلامُ ساقنا
ان ننقّيَ لغةَ القوم
ونحرّضَ العقلَ على التدبّر والتبصّر،
فلأكشف الهباتِ الخاصّة بالشيخوخة
[١٣٠] كي تتوجَ مجهودَ حياتِكَ كلِها .
أولاً ، احتكاكُ الحسّ المحتضر احتكاكاً
بارداً ـ
لا افتتانَ فيه ، ولا وعودَ
بغير السلاخة المرّة لفاكهةٍ وهمية
عندما يبدأ الجسدُ والنفس بالتصدّع .
ثانياً، الشعورُ بلا جدوى الغضب
لحماقة البشر، والضحكُ
الممزّقُ الخواصر لما لم يعدْ يسلّي .
وأخيراً ، الألمُ المبرّح ، ألمُ أن تفعل من جديدٍ
كلَّ ما فعلتَ ، وكنت ؛ عارُ
[١٤٠] دوافعَ أميط عنها اللثامُ في وقتٍ متأخر،

والادراكُ
بأنّ أشياء قد أسيء فعلُها وفُعلتْ لمضرّة
الآخرين
وخلتَها يوماً عملَ فضيلة.
اذ ذاك يوجــع استحســانُ الأغبياء،
والكرامةُ تلوّث.
من حيفٍ لحيفٍ يتدرّج الروح
الساخط، إلا أن انعشتْه تلك النارُ
المطهّرة
التي عليكَ أن تتحرك على الايقاع بها،
مثلَ راقص».
عند بزوغ النهار، في الشارع المشوّه
تركني، بشبه وداع،
واختفى عند نفخِ البوق.

III

[١٥٠] هناكَ حالاتٌ ثلاثٌ تبدو غالباً متماثلة
لكنها تتباين تبايناً كلياً، وتزدهر في سياج الوشيع
الواحد:
التعلقُ بالذات وبالاشياء وبالاشخاص،
والتجردُ
عن الذات وعن الأشياء وعن الأشخاص؛
وتقوم بينهما اللامبالاة
وهي تشبه الأخريَيْنِ شبهَ الموتِ الحياة،
لكونها بين حياتين ـ غير مُزهرة، بين
القرّيصة الحية والميتة. هذه فائدةُ الذاكرة:
كي تحرّر ـ لا تنقيص للحب بل تمديد
للحب إلى أبعدَ من الشهوة، وهكذا تحرر
من المستقبل كما من الماضي. وهكذا، فحبّ
الوطن
[١٦٠] يبدأ كتعلّق بميدانِ نشاطنا نحن

ثم يُلفي ذلك النشاطَ قليلَ الأهمية
ولو اننا لا نكون قط غير مبالين به. قد يكون التاريخُ رقّا،
قد يكون التاريخُ حرية. انظرْ، انها تضمحلّ الآن،
الـوجـوهُ والأمكنة، هي والذاتُ التي أحبّتها،
قدرَ ما في وسعها،
لتتجدّدَ، وتتّخذَ شكلا جديداً، في نمطٍ آخر.
الخطيئةُ محتومة، لكنْ
كلُّ الأشياء ستؤول للخير،
وكلُّ الأشياء على أنواعها ستؤول للخير.
ان فكّرتُ، من جديدٍ، في هذا المكان،
وفي أناسٍ، لا يُحمدون الحمدَ كله، [١٧٠]
لا ندين لهم بقربى مباشرة أو امتنان،
إلا أن بعضهم ذوو نبوغٍ فريد،
وجميعهم مطبوعون بنبوغٍ مشترك،
يوحّد بينهم الخصامُ الذي جعلهم فِرَقا؛
ان فكّرتُ في ملك عند حلول الظلام،

في رجالٍ ثلاثةٍ، أو أكثرَ، على المشنقة
ونفرٍ ماتوا وطواهم النسيان
في أماكنَ أخرى، هنا وفي الخارج،
وفي واحدٍ مات هادئاً أعمى
[١٨٠] لماذا نحتفي
بهؤلاء الأموات أكثرَ من المائتين؟
ليس ذاك لقرع أجراس الماضي
وليس رقيةً
لاستدعاء طيفِ وردة.
لا نستطيع أن نحييَ أحزاباً قديمة
لا نستطيع أن نعيد سياساتٍ قديمة
أو أن نتبع طبلاً عتيقا.
هؤلاء الناس، واولئك الذين قاوموهم
وأولئك الذين قاوموهم همُ
[١٩٠] يرضون شريعةَ الصمت
وحزبٌ واحدٌ يضمّهم معاً.
مهما كان ما نرثه عن سعيدي الحظ
فاننا قد أخذنا عن المغلوبين

ما كان بوسعهم أن يتركوه لنا ـ رمزاً:
رمزاً اكتمل بالموت.
وكلُّ الأشياء ستؤول للخير
وكلُّ الأشياء على أنواعها ستؤول للخير
بتطهيرِ الدافعِ
في مكانِ ابتهالنا.

IV

[٢٠٠] تشق الحمامةُ الهابطةُ الهواء
بلهبٍ مُفزعٍ متأجج
تُعلنُ ألسنتُهُ
الغفرانَ الوحيدَ للخطايا والضلالات .
الأملُ الوحيد، والا فاليأس
في اختيارِ كومةِ حطبٍ أو كومةِ حطب ـ
كي نُفتدَى من النار بالنار.

مَن ابتدع العذابَ اذاً؟ الحبّ.
الحبّ هو الاسمُ الغريب
خلفَ اليدين اللتين نسجتا
[٢١٠] قميصَ اللهيب الذي لا يُطاق
ولا تستطيع أن تنزعه قوةُ البشر.
انما نحن نحيا، ونتنفس
تلتهمنا هذه النار أو النارُ تلك .

٧

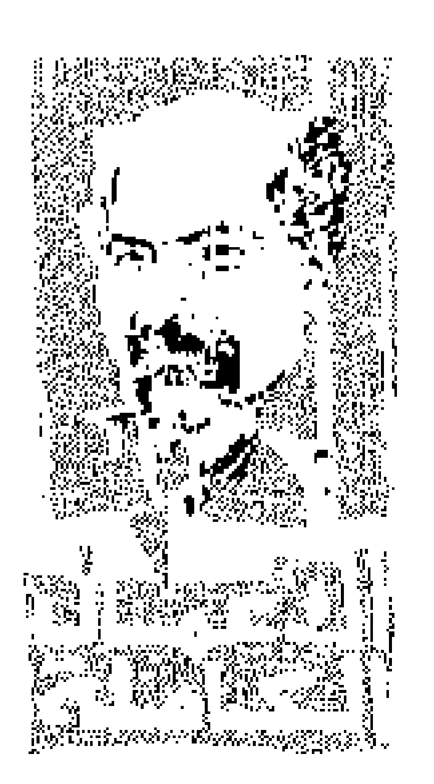
ما نُسمّيه البدايةَ كثيراً ما يكون النهاية
والانتهاء هو الابتداء.
النهايةُ حيث يكون انطلاقُنا. وكلُّ عبارة
وجملة صحيحة (حيث كلّ كلمة في مكانها،
محتلةٌ محلَّها لتساندَ الأخريات،
الكلمةُ لا الحييّة ولا المبهرجة،
اختلاطُ القديم والجديد بيُسر، [٢٢٠]
الكلمةُ العادية محكمة من غير سوقية،
الكلمةُ الرسمية دقيقة لكن بدون تحذلق،
انسجامُ كلتيهما تماماً برقصة مشتركة)
كلُّ عبارةٍ وكلُّ جملةٍ نهايةٌ وبداية،
كلُّ قصيدة كلمةٌ أخيرة. وكلُّ فعلٍ
خطوةٌ نحو المقصلة، نحو النار، نزولاً في خلق
البحر
أو نحو حجر لا يمكن للكتابة عليه أن تُقرأ:

ومن هناك ننطلق .
مع المائتين نموت :
انظرْ، انهم يرتحلون ، ونمضي معهم .
[٢٣٠] مع الأموات نولد :
أنظرْ، انهم يعودون ، ويحضروننا معهم .
لحظةُ الوردةِ ولحظةُ شجرةِ الطقسوس
دوامُهما سواء . شعبٌ بلا تاريخ
لا يفتدَى من الزمان ، فالتاريخ نمطٌ
من لحظات اللازمان . وهكذا ، والنور يخبو
في بَعد ظُهر شتويّ ، في كنيسةٍ نائية
فالتاريخُ هو الآن وانكلترا .

بجذبِ هذا الحبِ وصوتِ هذا النداء

لن نكفّ عن الاستكشاف
[٢٤٠] وستكون غايةُ تقصّينا كلّه
ان نصل المكانَ الذي منه انطلقنا
وأن نعرفه للمرة الأولى .

عبرَ البوابة المجهولة، المتذكَّرة
عندما آخرُ ما تبقّى من الأرض لنكتشفه
هو ذاك الذي كان البداية؛
في منبعِ النهر الأطولِ
صوتُ الشلال الخبيء
والأطفالُ في شجرة التفاح
لا نعرفهم، لأننا لم نفتّش عنهمُ
[٢٥٠] لكننا نسمعهم، نسمعهم نصف سمع،
في السكينة
بين موجتين من أمواج البحر.
اسرعوا الآن، هنا، الآن، على الدوام -
حالةُ بساطة تامة
(لا تكلّف أقلَّ من كلّ شيء)
وكلُّ الأشياء ستؤول للخير
وكلُّ الأشياء على أنواعها ستؤول للخير
حين تنضمّ السنةُ اللهيبِ معاً
في عقدةِ النار المقبَّبة
والنارُ والوردةُ تتّحدان.



توفيق صايغ شاعر طليعي مجدد لعب دوراً بارزاً في الحياة الشعرية العربية منذ منتصف القرن .

ولد في خربا من أعمال حوران جنوبي سورية عام ١٩٢٢ وانتقل مع عائلته إلى البصة شمالي فلسطين عام ١٩٢٥ .

درس في الجامعة الأميركية في بيروت وفي جامعتي هارفارد وانديانا في اميركا وفي جامعتي اكسفورد وكامبردج في بريطانيا .

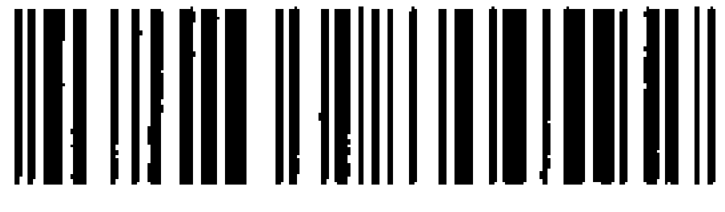
عمل استاذاً محاضراً في النقد والشعر في العديد من جامعات بريطانيا واميركا خلال الأعوام ١٩٥٤ ـ ١٩٧١ .

أصدر في بيروت مجلة «حوار» منبراً للكتابة الجديدة منذ العام ١٩٦٢ وحتى العام ١٩٦٧ .

توفي في الولايات المتحدة الأميركية عام ١٩٧١ .

ترجم توفيق صايغ هذه الرباعيات لـ ت . س . اليوت الشاعر الانكليزي من أصل اميركي قبل نحو ثلاثين عاماً من اليوم ، وظهرت ، أولاً ، في مجلة «أصوات» اللندنية خلال عامي ١٩٦١ ـ ١٩٦٢ . ولم ينشرها في كتاب إلا في العام ١٩٧٠ عندما ظهرت في بيروت مسبوقة بمقدمة قيمة توضح معمياتها وغموضها . استند توفيق صايغ في كتابتها إلى أكثر من خمسين مرجعاً نقدياً لها ، ثبّتها كلها في الاستهلال .

تعتبر هذه الترجمة اسهاماً قيماً في التعريف بأحد أبرز وجوه الشعر العالمي ، لما تحتله «الرباعيات» من موقع مهم في شعر اليوت ، الذي أثار ويثير يوماً بعد يوم الانتباه إليه بصفته أحد كبار الشعراء المجددين في العالم .


1869844599